غزال في المطر

عائد خصباك

في بداية النهار، توقعت هطول المطر في اية لحظة، وأنا أنظر الى الغيوم بلونها الداكن الثقيل، وأتشمم الهواء المشبع بالرطوبة. وقد ابحت لحامد الـذي يجلس بجـواري في الاخدود الطولي بتوقعي، فأيـدني وقـال: أنهـا ستكـون المـرة الاولى التي ينزل فيها المطر هذا الشتـاء. فقلت: لكنـه ينزل مبكراً هذا العام. ومن وراء الاخدود نظـرت الى الارض التي تفصلنـا عن مكـان تجحفـل العـدو وراء الارض التي أمـامنـا، كانـوا بعيدين لدرجة لا استطيع رؤيتهم مهما أطلت النظـر، وكـل ما أستطعت تحديده وأنا أحدق في المكان هو: هشيم العشب اليـابس، وأعواد نباتات مصفرة تحولت الى حطام. وفكرت أنها ستخضر عندما يصيبها المطر.

قبـل الظهـر قصف الـرعـد، وبعده بقليل بدأ القصف المدفعي المعـادي متقطعـاً، فضحـك حامـد مني وقال: هذا هو مطرك الذي توقعته أذن! ولم أقل له أنه أيدني عندما أبحت له بتوقعي، وعلى أية حال سقـط المطر رذاذاً بعـد ذلـك، كنت فرحـاً لملامسـة قطـراته الناعمة وجهي. وعندما بدأت مدفعيتنا بالرد على القصف عاودت النظر من وراء الاخدود لاحدد بالضبط مكان تصاعد الدخان وسط تجمعـاتـه، كانت أصوات دوي الاطلاقات تصل متقطعة، وعندما نظـرت خلفي، لم أعثـر على مدفعيتنـا ولكني رأيت القذائف ترتفع وتشق الفضـاء من فوقي مبـاشرة، كان حامد يتندر من توقعي الذي قلتـه في بدايـة النهـار كلما وجد فرصة لذلك، وأنا أقنعه في كل مرة بأن الامـر قد حصـل فعـلاً وسقـط المطر، ولا مبر رلتنـدره فيما بعد زادت حمى الانفجارات بشكل يكشف أما عن انفعالهم المفاجيء، أو أنهم يريـدون بذلـك ان يكشـروا عن أنيـابهم، كان قسم من القـذائف تسقـط على الارض التي أمـام قطعـاتنـا وراء الاخـاديد والمـرتفعـات الـترابيـة والسـواتـر، وعـرفت من الاخبار التي تناقلها المقاتلون ان مدفعيتنا الثقيلة أصابت مقر قيادة تجحفلهم المواجه لنا، ومـا هذا القصف الـذي لا ينقطع الا اعلان بليغ عن تلك الاصابة الـدقيقـة التي لم يتوقعوا حصولها، فلا شك أنها جعلت من في المكان حصيداً. وعلى أية حال لم يكن قصفهم أعلان عن هجوم.

عنـدمـا أعطيت لنـا اوامـر الـتراجـع الى مواضعنا الفردية ريثما يتـوقف القصف، تراجعت ومعي حامـد الى موضعنـا القـريب، فدخلنـاه مسـرعـين، وهنـاك التقيت مع بقيـة أفـراد المجموعة التي تشـاركني المكـان، وعنـدمـا نظـروا الى ملابسنـا والى أحذيتنا التي حملت في اسفلهـا طبقـة سميكـة من الـتراب النـدي، سألـونا عن السبب، فعـرض لهـم حامـد ملابسـه وهويفتح ذراعيه الى الجانبين قائـلاً: انـه المطـر أنفجـرت قذيفـة في مكـان قريب، فجلسنا على الارض التي أهتـزت، وكـانت قذائف اخـرى تعبر من فوق الموضع نسمع أزيزها في الفضاء قبل سقوطها بعيداً.

أشتقت لرؤيـة المطـر وسماع صوت نثيثـه المتسـاقـط، وقلت للجميع لشدما أحب الوقوف تحته. كنت اعرف ان مثل هذا الكلام لا معنى له في هذا الظـرف، ومـع ذلـك لم اقاوم رغبتي في القيام الى فتحـة المـوضـع لأنظـر، فسمعت صوت المطر المتسـاقـط، ورأيت الـدخـان المتصـاعـد في مناطق متفرقة على مد البصر امامي. كنت أنظر في البداية لم الاحظ شيئاً غير ما هو مألوف اثناء القصف، لكني فيـما بعـد رأيت على البعـد، وراء الاخـدود الطـولي على مرمى البصـر، فوق الارض التي تفصلنـا عن العـدو، شيئاً ما يقفز، برز أمامي في لحظة خاطفة، وحين توقف صحت، غزال. كان يترنح في وقفتـه فيـما بعـد، كنت أثبت عليـه نظري، وكنت متيقنا من أني لو أدرت عنـه بصـري لفلت مني، فقـد كان له لون الارض التي يقف عليهـا، ولهـذا السبب بالـذات لم أره الا وقت أنفصاله عن الارض بتلك القفـزة التي رأيتهـا، ولم يكـر رها ثانية، فهل كانت تلك آخر قفـزة يائسة حاولها مع نفسه قبل ترنحه؟ وبشكل مفاجيء صرخت بصوت عال مرة أو مرتين، في محاولة مني لجعله يواصل القفز يبتعد عن الخطـر، لكن صوتي تبـدد دون جدوى، كنت على يقـين بأن صوتي لن يصـل الي بسبب أصـوات الانفجـارات، ولبعـده عني بالشكـل الـذي يجعله لا يسمـع صوتي مهـما بذلت من جهـد في الصـراخ ـ أردت ان اطلق بعض العبـارات في الفضـاء، في محاولـة

لحشه على الجري، فرفعت أعلى بندقيتي، لكني اقلعت عن الفكرة، فقد وجدتها غير مجدية، ولا يمكن ان تضيف جلبة الى كل ما يجري في المكان، فأصوات القصف والانفجارات كانت على أشدها، وهي لم تخطر في ذهني الا بسبب فورة الحماس التي داخلتني وأنا أنظر لذلك الغزال الذي ترنح قبل سقوطه على الأرض، فلم أعد أشاهده، ودون شك، له الان لون الارض، وعلى اقل تقدير فان جلده ملطخ بالطين او التراب، قفز قلبي من بين ضلوعي، وأحسست بيقين كامل بحاجته الي، ولا أدري لماذا خطر لي هذا الهاجس، وفكرت بضرورة انقاذه، وعدم تركه في ذلك الفضاء الخطر لا يواريه شيء.

تزاحم الذين معي في الموضع، شعرت باكتضاضهم وتدافعهم عن الفتحة، وأنا أكاد أسدها بجسمي، داخلني شعور بانهم لم يكونوا خمسة أشخاص فقط، بل أضعاف عددهم، عندما يضغطون على جسمي، ثم لمحت الحيرة في عيون الجميع وهم ينظرون، قلت: لا أدري من أين جاء، ولا شك أن صوت اطلاق القذائف وأنفجاراتها، ورائحة الحرائق قد أرعبه، قال حامد: ربما هو يبحث عن شيء، فوجد نفسه في هذا المكان، وقال أحدهم خلفي: ربما كان يبحث عن رفاقه الغزلان. قلت: سأذهب اليه مهما كلف الأمر. قلت ذلك وانا التفت اليهم، فرأيت في نظراتهم تشجيعاً لي وخوفاً علي، قال حامد: سأذهب معك قلت: أبق انت، وانتظروا عودتي. تركت البندقية عندهم.

اندفعت راكضاً باتجاه الاخدود الذي استترت فيه سابقاً، ورميت بنفسي داخله، ولكي اكون دقيقاً في تحديد الطريق الذي سأسلكه للوصول الى مكان الغزال، سارعت برفع رأسي لانظر، ولم اجد صعوبة في اكتشاف الارض وتحديدها من مكاني، فوضعت مع نفسي اعتبارات معينة اندفع على ضوئها، وذلك لا علاقة له بالبحث عن أقصر مسافة اليه، وانما يتحدد بالارض التي توفر لي الحماية الطبيعية لي، عندما يرصدني العدو أوحين تنفجر قذيفة عن قرب، بحثت جيداً فرأيت الحفر المتوزعة في أماكن كثيرة، والأشواك، والمرتفعات الترابية، وآثار عجلات مغروزة بالارض وهي تترك مجرى على عرضها، وأشياء اخرى تبينتها، وأشياء شاخصة أمامي ولم اعرفها. كنت بذلك كله، وأنا أضع الرابط بين كل تلك الاشياء، لأتقدم، فانني أرسم اللمسات الاخيرة لاندفاعي نحو الهدف، وتوفير الحماية التي تمنحها الأرض، وكنت أفكر ان ذلك كله ينبغي ان يتم بأقصى سرعة.

ركضت في اول فرصة، افترضت مع نفسي انها الفرصة السانحة التي كنت انتظرها، فالقصف هدأ قليلاً في هذه المنطقة بالذات، كان اندفاعي سريعاً قبل اختبائي في حفرة، وانتظرت قليلاً مرهف السمع، وعيناي تفتش في المكان، وبعدها تقدمت الى مرتفع ترابي صغير احتميت به منبطحاً على الارض، ومن خلفه استطعت رؤية الغزال مطروحاً، فزادني منظره حماساً بالوصول، اسرعت الى آثار العجلات، ومن هناك ركضت مباشرة الى الغزال دون توقف، كنت احني الظهر في جريي السريع، وأثني الركبين بالشكل الذي لا اجد فيه مشقة، كنت لا احس بشيء ولا ا رىٰ غير الغزال، اما اثناء الانفجارات القريبة او البعيدة، فاني انبطح على الارض بشكل غريزي وانتظر ساكناً لحظة. عندما وصلت اليه تمددت بالشكل الذي يسمح لي بملامسة جلده، ومكثت لحظة قبل النظر اليه، وخلالها سمعته ينفخ من أنفه بينما كان يتردد صوت زفيره المتسارع من اثر التوجع او الغم، ثم لاحظت اختلاجة العينين وأنا انظر اليه، وأتساعهما من أثر الارتباك، وكانت عروق رقبته تنبض في وضوح لا يخفىٰ، لم ينقطع الرذاذ ولم يزداد حدة، كان رأس الغزال مبللاً وكذلك جسده، وفي اكثرمن مكان لطخ الطين جلده، ملابسي مبللة ايضاً، مددت يدي لأعلنه حاله، متلمساً ناصيته وأنفه، فحدجني بعينيه الزائغتين، وهو يستوضحني ويستشرفني، لم تثرني عيناه المفتوحتان الى اقصى ما يقدر عليه، قدرما أثارتني الدموع تلمع فيهما، او هكذا خيل الي ساعتها، وجدت فيها ذعره حيا وثقيلاً جداً، آنذاك سارعت الى اخذه بين يدي، دون مقاومة منه، وأحكمت وضعه فوق كلا كتفي، دون ان اترك قوائمه سائبة أمام صدري، بل شددت الامامية بكفي اليسرى، والخلفية بكفي اليمنى، وركضت على الفور، كان الحمل خفيفاً علي، ولم يعقني حين انتظرت اثناء عودتي في المجرى الذي تركته العجلات، ثم أثناء البروك وراء المرتفع الترابي الصغير، وعند الاختباء وسط مجموعة متناثرة من العشب اليابس، وأخيراً في الاخدود الطولي قبل الوصول للموضع.

فرح الجميع بوصولي، كنت على يقين من انهم ظلوا واقفين في انتظاري، وتضاحكوا حينما وقفت أمامهم وأنزلت جذعي باتجاه فتحة الموضع، فأخذوا الغزال من فوق كتفي، ودخلت، رأيتهم يطرحونه أرضاً بجوار نار الموقد الذي نستعمله للطبخ، واشترك الجميع بمسح الطين العالق في جلده بقطع من القماش، بعضها جاف وبعضها مبلل، بينما أرتكنت أنا في الزاوية البعيدة انظر الى عملهم الدائب، لم يسألني احد عن الكيفية التي ذهبت بها أو رجعتُ في غمرة أنشغالهم، لكني فرح الان اكثر لأن الغزال أطمأن، وأغمض عينيه، بسبب الدفء والنظافة والأمان، حتى انه لم يعد

يهتم لأصوات الانفجارات التي تصلنا من الخارج، وعندما نظرت الى رقبته أيقنت ان نبض العروق قد اختفى، وعندما تزايدت الضحكات وهم ينظرون الى استلقائه المطمئن، تململ الغزال في مكانه، فقرب له حامد أناء مملوءاً بالماء، وعلى اثر ذلك رفع رقبته وجلس، ثم دفع بقوائمه الامامية، فوقف مترنحاً أول الامر، ثم استعاد قوته، فمد رأسه ناحية الاناء يتشممه، فشرب الماء، ومدت له اكثر من يد بالخبز، فأكل جميع تلك الكسرات، وبعد ذلك كله، خفت أصوات القصف والانفجارات، وكادت تنقطع نهائياً، الا من الدوي المتقطع المتباعد، فاقترح حامد ان نخرج الغزال، فوافقه الجميع، فاقتيد الى فتحة الموضع، وقمت من مكاني ناحيته، حملته بين يدي، وأنزلته عندما لامست قوائمه الارض في المدخل، انتظر الغزال قليلاً في الخارج، ومد أنفه يتشمم الهواء والروائح، ونظر حواليه قبل أن يتحرك من مكانه بخطوات بطيئة أول الاول، كنا جميعاً متجمعين في داخل الموضع ننظر اليه، وفي هذه اللحظة بالذات أنطلق راكضاً بأتجاه مواضع قطعاتنا، ولا أدري لماذا أجزمت بشكل قاطع، بانه أجمل غزال رأيته في حياتي.

طفل في الشرفة

ماذا يعقب الانفعال اذا فاض الى درجة لم يعد معها المرء قادرا على احتماله؟ ان أي شخص آخر غير مهدي شاكر الذي يعمل مصوراً صحافياً سيقع في أشكالات تعد نوعاً من الترف الاحمق الذي لا يجني لصاحبه غير الضرر، او يخلق الكثير من ردود الفعل، تلك التي يقف عندها المرء أما موقف المستهجن الذي يصرح بخيبته علانية، ، أو المعاتب ممن لا يخلو كلامه من لوم، لكن مهدي شاكر لم يوقع نفسه في اشكالات ولم يحتقن وجهه بالدم أو يهتز له طرف شارب كما يقولون، بشكل يثير سخرية من يراه، ولم يخلق طيلة حياته ردود فعل كتلك التي تجعل من يرى نتيجة أنفعاله بانه يليق بالصبية ممن لم تشذب طباعهم بعد، وبالعكس كان يبدو طبيعياً رغم ما فيه من غرابة، مهدي شاكر ينفعل على طريقته الخاصة، وغالباً ما تكون معاكسة لنتيجة الحدث، قد يلملم نفسه ويخلد الى السكون في زاوية من البيت او المقهى أو في مكان العمل عندما يتعرض للمضايقة وحين يشعر بضياع شيء مهم، وقد يكسر المنضدة الصغيرة بضربة من قدمه وهو جالس أمام جهاز التلفزيون يتابع لعبة لكرة القدم يفوز فيها الفريق الذي يفضله، فتبتسم زوجته دون ان تقول له: المنضدة ليست كرة، وصالة الجلوس ليست ساحة لعب وأنت منفعل كما لو خسر الفريق الذي تفضله في اللعب. مرة كان يشاهد فيلماً تمثل فيه جيني سيمونز بكل أناقة المرأة المتزوجة المتحفظة التي توسطت في العمر، تعيش حياة مستقرة وكل شيء فيها مرتب، تبادل زوجها الحب ولها منه طفلان جيلان، ولد وبنت، ويعيش الجميع في منزلهم بضواحي المدينة عيشة مرفهة خالية من اية منغصات، كان فيلماً يحسن قول ما لديه باعتدال، كل صباح يخرج الزوج الى عمله ويصادف ان تخرج، كان ذلك في احدى المرات القليلة التي تركت فيها قطار الضواحي الى مدينة لندن، فيراها شاب تملؤه الحيوية، تحرك كثيراً في كل المشاهد، ولم يكن كما تظهره الافلام الاخرى شاباً يقضي وقته بالحلم والتشوق، لم يدع لتلك المرأة المتحفظة مجالا للفكاك منه، فترتضي أخيراً ان تنزل من القطار في صحبته ليقضيا بقية ذلك النهار المشمس معاً، ويمضيا وقتها بشكل اعطى فكرة للمتفرج كأنها هو آخر يوم في حياة كل منهما، وقبل الغروب يفترقان، تذهب الى زوجها وطفليها دون ان تترك له عنوانها أو اسمها. وذلك معناه أستحالة اللقاء ثانية في تلك المدينة الكبيرة، في آخر مشهد من الفلم ينزل البطل وحيداً بين مجموعة كبيرة من البشر في محطة فيكتوريا وسط لندن، كانت

هيئته تدل على امتلائه الروحي رغم خسارته المفجعة لفقدان تلك المرأة، وصادف من يبيع بالونات ملونة، فيشتري منه كل البالونات ويطلقها في الهواء فتصعد فوق بناية المحطة، كان يتابع تحليقها فارداً ذراعيه وهو يركض. لو فصلت هذه اللقطة بالذات عن مسيرة الاحداث التي مرت لاظهرت انشراح صدر ذلك الشاب الذي يفوق الحد، لكنها أسهمت في ثقل احساس مهدي شاكر بالتعاطف معه، فقد ظل ساكناً بعد انتهاء الفلم يحدق في الشاشة المضاءة بالأنوار، وقاعة السينما تكاد تخلو من الناس بعد مغادرتهم، وهب على الفور يركض بين الصفوف الطويلة للمقاعد، يمزق اوراق المجلة التي يحملها معه ثم يقذف بها للأعلى بكل قوته، لا شك ان مهدي شاكر نظر الى الاحداث بعيني البطل، لذلك تأثر الى اقصى حد، فمزق الاوراق ونثرها في الفضاء، وبدا منشرح الصدر، واذا كان قد نظرا الى احداث الفيلم بعيني غيره، فأنه عندما يصور شيئاً بكاميرته لا يراه الا بعينيه هو، قد يشترك معه المرء في النظر الى ما يفرض عليه العمل تصويره، او ما يقرر مع نفسه ان يصوره، لكن المرء لا يرى سبباً يجعل عيني مهدي شاكر تحطان، واليد الاخرى التي لا تمسك بالكاميرا ترتفع بعد ان تجمعت الاصابع داخل الكف، قد تسأله عن تفسير لما أشاره في تلك اللحظة، فيجيب مهدي شاكر «شيء مذهل ان تصور ذلك». وقد يطول صمتك بدافع الرغبة في ان يوضح لك اكثر. لكنه يبقى مشيراً عن ساعده بانفعال ولا يدخل معك في التفصيلات، وحين تنظر الى الصور الفوتوغرافية التي يحتفظ بها، فأنك ستتعرف على انطباعات فريدة قد لا تتكرر في شكل الذي تراه، لقطات لوجوه لها خصائص ذاتية معزولة عن جو المكان رغم انها تمثل حركة من نوع خاص ولا فرق ان ترى اللحظة الاولى لامرأة علمت على التو بفقدان ولدها الوحيد، شجرة جرداء فيها برعم واحد يتفتح، طائر في العش يغمض عينيه اغماضة وكانه يحلم بالحب الوفير، عمارة عالية يطل من حاجز احدى شرفاتها وجه طفل يشهق لذلك العلو، كان بكل تأكيد يعلم بأسرار ما يصوره فيدخل الى باطن المشهد، يدعوه نداء اللحظة الذي قد لا يتكرر ثانية، فليس من السهل ان ترى اللحظة الاولى لتلك المرأة وانفعالها الغريب، وليس من السهل ان ترى شهقة الطفل من الفرح واكتشاف العالم من فوق والخوف من العلو.

●●●

تسلل الصباح من بين الغبار والدخان وأنواع الحشرات، كان جسماً غريباً يندفع بقوته الهائلة قبل ان يحط، لاشك ان مهدي شاكر ظنه طائراً من نوع لم ير مثله من قبل، ولم يستمع لمثل صريخه، يريد الانقضاض على طائر في العش، والا فما الذي يجعله يقف بكامل طوله صارخاً وهو يشير نحوه، بينما أنبطح الجميع على الارض، أو تواروا في الحفر القريبة، لكن مرافقه الدليل جره من ساعده بقوة، فيسقطان معاً الى الوراء في نفس الموضع، تهتز الارض، ودوي القذيفة التي سقطت في مكان لا يبعد عنهما كثيراً يغطي على كل الاصوات، فيما بعد قال مرافقه الدليل، وهو ينفض التراب عن وجهه ورقبته، كن حذراً اكثر يا عزيزي المصور. فيبتسم له عرفاناً بالجميل. كانت الآليات تزمجر وراء مواضع دفاتها. وأثناء تحركها لأماكن اخرى، فتختلط زمجرتها بأصوات المقاتلين، وصوت صناديق العتاد، وهي تفتح، واطلاقات اسلحة خفيفة بين حين وآخر، وأصوات ناقلات الاسلحة وناقلات المعدات والارزاق، انتقل مهدي شاكر الى الساتر الترابي القريب، جلس هناك والى جواره جلس مرافقه الدليل، ورفع كاميرته أمام عينيه يلتقط صورة لمقاتل سمعه يناديه بأسمه يضع حقيبته، ربما كان يفكر: انها نفس الحركة الدؤوبة ونفس الاصوات منذ الفجر عندما وصل الى هذا المكان، وربما هي موجودة قبل ذلك بوقت طويل، او انه يفكر بالواجب الموكل اليه، فاستعد له كل الاستعداد لتصوير القطعات المتجحفلة على حدود الوطن في القاطع الجنوبي، فانها ستتعرض لهجوم معادٍ كما هو متوقع، هكذا قالوا له قبل المجيء، وهكذا سمع من الاخرين بعد وصوله. لقد استقبله آمر الرعيل وشرب معه القهوة بسرعة، وأمر ان يكون برفقته دليل يوصله الى خط المواجهة مع العدو، وفي السيارة التي اقلتهما، تحدث مع مرافقه وضحك واقتسم معه تفاحة، وفي الفجر تنقلا معاً، ودخلا اكثر من موضع، واعتليا اكثر من دبابة، وكادت ساق مهدي شاكر تتعرض للالتواء وهو يقفز الى الارض من فوق ظهر احداها فأسنده مرافقه الدليل، وخلال ذلك كله غير اكثر من فيلم لكاميرته، لكنه لم يسترح خلف الساتر الترابي غير هذا المرة. قال مهدي شاكر لمرافقه: انه يجب ان يراه بعد ان يعود من الجبهة، وانه سيفتح له ابواب بيته اذا جاءه في احدى اجازاته، سيعطيه العنوان ورقم تلفونه في العمل وقتما ينتهي من المهمة. وقال له ايضاً: سأريك صورة الطفل الذي يتطلع من وراء الحاجز في شرفة، ان له تقاسيمك نفسها، وضحكته ضحكتك، ولون شعره لون شعرك، فهل هو أبنك؟

قال مرافقه بانه بانه ليس له الا. الأمر بسيط هو انه لم يتزوج بعد. دوّت قذيفة ثانية وثالثة وقذائف أخرى معاً، قال لمرافقه. ذكّرني بالعنوان ولاتنس أن تأخذه. جاءت أصوات المدفعية من

بعيد تردّ على القصف المعادي، وكان مهدي شاكر يفكّر أما بذلك الطفل أو بالصور التي أخذها لمقاتلين خلف أسلحتهم، أو يطلون من فتحة الابراج في أعلى الدبابات. ولكنه أخيراً أستجاب لنداء مرافقه وراح يصعد الساتر وراءه الى المكان الذي يجعله يشرف على الارض التي تفصل بين هذا المكان وبين تمركز قوات العدو المدرعة ومشاته خلف سواترهم، وانشغل بضبط عدسات كاميرته، وأخذ يدوّرها على المدى المطلوب ونظر وراء الساتر: أجسام تتحرك في أقصى أمتداد البصر، خلال سورات عالية من الدخان والغبار، بل قل مشاة يتقدمون ودبابات، ولا يحتاج الأمر الى منظار مقرب للتأكد من صحة ماتراه العين، لقد تمكنت الدبابات أذن من مغادرة مرابضها تحت ذلك الستار الكثيف من القصف الذي أطلقته مدفعيتهم، والعدد الكبير من الأفراد الذين يطلقون عيارات الاسلحة الخفيفة، كانت الدبابات تتقدم، ومهدي شاكر يتمدد على بطنه وبجواره مرافقه الدليل، وكان الكثير من المقاتلين يحملون قاذفاتهم المضادة للدروع. تضرب المدفعية عليهم، فتحترق أول دبابة، يرفع الكاميرا أمام عينيه ويضغط على النابض. وعلى البعد أحترقت دبابة ثانية، فيصور من قذف نفسه خارجها وقد أشتعلت النار فيه، أحترقت دبابة أخرى، فظهرت دبابات أخرى، تمشي أمامها قوة بشرية كثيرة العدد. وأحترقت دبابات بفعل الألغام. وغيرها بفعل القذائف التي انفجرت وحولت المكان الى سعير. كان الوقت يمر، وليس بمقدور أحد التكهن بعدد الدقائق أو الساعات التي تنقضي، لكن الشمس لم تتوسط السماء بعد، ومن الملاحظ أن افرادهم يقلون أما بسبب كونهم يجعلون من الدخان حاجزاً يحجبهم عن الرصد أو انهم سقطوا قتلى وجرحى بفعل شظايا القنابل والرصاص، أو أنهم هربوا متراجعين، ومهدي شاكر يغير الفيلم الذي ينتهي بغيره. تصل قطعات أخرى للأسناد فيصورها، وكذلك يصور مرافقه الدليل وهو يطلق الرصاص من رشاشته بالصلي والمفرد، ويصوّره وهو يغير مخزن العتاد بغيره، وينظر من جديد خلف الساتر، فيرى جثثا ملقاة على الأرض بأوضاع مختلفة، ويرى بعضهم يتراجع مذعوراً، فيضغط على نابض الكاميرا اكثر من عشرين مرة، ويبدو أن حدة الهجوم خفتت، والدبابات لم تستطع التقدم اكثر من المكان الذي هي عليه، كان عدم أهتمامه لسقوط القذائف في الخلف واضحاً، وبدا كأنه لم يستمع حتى لأقربها اليه، ولعله أنتبه مؤخراً الى سكوت رشاشة مرافقه الدليل، وربما فكّر أنه يغيّر الان مخزن العتاد فيها، قال مهدي شاكر: هل تعبت؟ وعندما لم يستمع لأجابة التفت اليه، أنذاك طالعته الأصابة التي أسكتته، كان الدم ينزف من جرحه العميق في الرأس، والدم ينزل على خده ورقبته وعلى التراب، دفع الكاميرا جانبا وخلع القميص ليضعه فوق فتحة الجرح، وهو يرفع رأسه عن الأرض، كان ساكناً لاحركة تصدر منه ولاصوت، وأزاح الرشاشة من تحته، ثم رفع نصف جذعه الأعلى وهو يحضنه، ناداه فلم يجب، وكشف عن الجرح ثانية فرأى كيف تهشم جانب جمجمته، فأنزله برفق على الأرض من جديد، وكانت فرائصه ترتعد، ومن الواضح تماماً أن موت مرافقه الدليل آلمه الى أقصى حد. يرفع الرشاشة من فوق التراب، يأخذها بين ذراعيه، ويسند مقدمتها فوق أعلى الساتر، ويضغط على الزناد، لقد كان منفعلاً بطريقة لم ينفعل مثلها من قبل، وربما كان وهو يضغط على الزناد يفكر بمرافقه الدليل الذي فارقه دون أن يأخذ منه عنوان البيت أو رقم تلفون العمل ليزوره في أجازته القادمة كما أتفقا، ودون أن يقتسم معه تفاحة ثانية.



الرجل الأسطوري

او خطة القائد غلام بن ابي لهب للسيطرة على بلاد الفرس والعرب

حسن احمد العاني

مقدمة إيضاحية

بعد انتهاء الحرب العراقية الايرانية ونشر الوثائق السرية وملاحظات كبار القادة حولها، يقر المؤلف بأنه مدين في هذا العمل للمذكرات التفصيلية التي دونها وزير المالية الايراني قبل اعدامه. وهي تكشف بكل وضوح المرحلة التي اصبح فيها هاشمي رفسنجاني رجل الدولة الاول وقائداً عاما للقوات المسلحة الايرانية.

ويتضح من القراءة الدقيقة للمذكرات ان (غلام بن ابي لهب) هو الاسم الحقيقي لرفسنجاني. ولعله من المؤسف حقا ان يبقى مصير غلام مجهولا لدينا حيث تتوقف مذكرات الوزير عند آخر يوم من ايام تنفيذ الحكم عليه. ومع هذا فان غزارة المعلومات كانت وراء رأي النقاد باعتبار هذه المذكرات اثمن وثيقة تاريخية . . .

اعترف ايضا بأن دوري في هذا العمل لم يتعد حدود جمع المعلومات الرئيسية التي تضمنتها اوراق الحرب التي استطعت الاطلاع عليها ومن ثم ترتيبها حسب تعاقبها التاريخي وحاولت جهد الامكان تجنب التفاصيل الصغيرة والاحداث الجانبية التي لا تؤثر على جوهر الموضوع.

قال لمساعده وهو يتراجع الى الخنادق التي انطلقوا منها قبل ثلاثة أيام، وكان بامكانه ملاحظة الجنود المتعبين وهم مثقلون باعداد كبيرة من الجرحى، ان صوت العجلات يقطع عليه فكرته الاساسية منذ اول هجوم قاده بنفسه، وكانت المسافة المتبقية على مواضعهم القديمة مغمورة برائحة الخريف وخشخشة الاوراق اليابسة.

- لم نحقق اي نجاح في معاركنا

ولأن العبارة كانت خالية من أية دلالة، او لانه اعتاد سماعها بعد كل تراجع رد عليه بلغة عسكرية رتيبة لم يلتفت اليها القائد

- نعم سيدي

وكانت جراح الجنود تسمع من بين الاعتدة وقرقعة الدبابات ورمال الخريف المعلقة على اعقاب البنادق، ان ساعة واحدة من المطر كفيلة بتماسك التربة المتشققة كان المساعد يفكر حين اعاد عليه القائد عبارة خالية من اية دلالة

- كم يستمر هذا

- نعم سيدي

لم يعر اهتماما لجواب مساعده الذي احس لحظتها بأنه باعد المسافة بينهما اكثر. . . هزائم متتالية قال المساعد في محاولة للانشغال عن موسم الخريف المعلق فوق زجاج السيارة واعقاب البنادق، وكان الرهان الجديد ان يتولى القائد مهمة وقف الانكسار بنفسه، فما الذي حققه بعد هذه الشهور الطويلة من المعارك سوى التراجع. . . .؟ سنة اخرى في محاولة جديدة للانشغال ولن يبقى احد من الضباط الكبار يعمل معه هذا هو اذن من يسمونه رجل الدولة الاول. بعد كل هزيمة يقرر اعدام اقدم مساعديه، الدور لي هذه المرة مالم تكن هناك معجزة. . ان قدر العسكري ان لا يموت على فراش المرض، هذا حق قال لنفسه متشجعا ولكن من يعمل مع القائد يشعر انه يعاني من مرض مزمن وان الموت يتربص به كل لحظة. . . ماذا لو افرغت رصاصات مسدسي في رأسه؟! داهمته الفكرة وتحسس كمن يسرق نفسه زناد المسدس فقال له رجل الدولة الاول

- سأمنحك الفرصة هذه المرة

تجمدت اصابعه فوق الزناد

- نعم سيدي

- يقولون انا اعرف ذلك جيدا اني ابطش برجالاتي بعد كل تراجع، وربما فكروا او على الاقل كانوا يتمنون ذلك دائما لو افرغوا مسدساتهم في رأسي سنجرب هذه المرة، لقد قررت منحك الفرصة، فكر في ذلك جيدا، ستكون أنت القائد

- نعم سيدي

وكان الجو الموبوء برائحة الغبار والخريف يحجب افكاره وكان الارتباك يهبط الى اعمق نقطة في السيارة مع ساقيه الباردتين، كان موشوما بالخدر

- برقية مستعجلة

على عجل استدار الضابط المخابر بعد ان ادى التحية، فطلب القائد بكثير من اللامبالاة قراءتها من مساعده

- هذا امر عسكري غريب. . . مستحيل

قالها بلهجة حاول المبالغة فيها. . . ومع ذلك لم يستطع اثارة أي قدر من الاهتمام او التساؤل على وجه سيده، فعاد يقرأ بصوت مسموع وحبات رمل خريفية بين الحين والآخر تضايق عينيه [الى قائد الجيش. لا يسمح بالانسحاب. عاودوا الهجوم ليلا. . . التعزيزات في طريقها اليكم] وحتى حين بدا اكثر تذمرا، وكان يتساءل غاضبا عن كيفية العودة مع ثلثمائة جريح. . امر عسكري غريب. . . مستحيل ان نعاود الهجوم، يجب اتخاذ موقف قوي وواضح ياسيدي. . . . أنا افضل الهجوم بالعدد القليل من افراد الجيش على ان يكون معنا هذا الحشد من المدنيين اللاهثين تحت وطأة بنادقهم المطلوب ياسيدي موقف قوي قبل معاودة الهجوم الليلي. . . . . لم يعره أي إهتمام

- الا تعتقد ان تحقيق الفكرة سيضمن [لنا][٢] انتصاراً كبيرا نحسم به هذه المعارك التي لا نهاية لها. . . . ليس امامي سوى اقناع القيادة

- نعم سيدي

مرة اخرى قرأ البرقية ودمدم بغضب، مستحيل. . . مستحيل، وكان يبحث عن سؤال قائده. . . . عن أية فكرة يتحدث

- هل سنهاجم الليلة ياسيدي. . . ولكن هذا مستحيل. . . هل هذه هي الفكرة التي تود بحثها مع القيادة، لاشك انك قادر على اقناعهم بتأجيل الهجوم

- أي هجوم؟!

وعيناه مستغرقتان في الافق البعيد تساءل القائد مستغربا فاجابه المساعد

- الامر العسكري الذي تضمنته برقية القيادة، انها ياسيدي وهذا مستحيل تطلب معاودة الهجوم هذه الليلة

- أو. . . لم افكر في هذا بعد

- اتخذ قرارا ياسيدي ارجوك. . . لايمكن الاستمرار بالتراجع الى مواضعنا القديمة اذا كان في نيتنا الهجوم ثانية

- تصرف انت

- ولكن قرارك ياسيدي، ان ما يشغلني هو إيصال الجرحى الى اقرب وحدة طبية، غير معقول ان نعاود الهجوم بهم

- تخلص منهم... هذا أمر... أنا ذاهب الى المقر العام... تصرف

- نعم سيدي

كان موشوما بالخدر حين حاول أن يشرح صعوبة الموقف ولكن رجل الدولة الاول الذي قرر التخلص من الجرحى وامتنع عن اتخاذ قرار قوي، قفز من السيارة، كان رشيقا خفيف الحركة، كان اصغر من عمره بمئة عام. هكذا بدا للمساعد، وطلب عربة مصفحة قادها بنفسه على عجل، تاركا مساعده وسط هبة كثيفة من من الاتربة..... القائد بدأ إذن لعبة الموت معي قال غاضبا، جرحى وجنود متعبون، ومدنيون تصيب طلقاتهم رؤوس بعضهم قبل أن تصل العدو، هذا هو الفخ الذي اعده رجل الدولة الاول لمساعده وترك رأسه يتأرجح في الفضاء هدية ناضجة لموتى ومازال يتصبب غضبا اتسلم موقع المسؤولية منه في اسوأ اللحظات... ما العمل؟ حاصرته الافكار والتساؤلات... الهجوم يعني هلاكنا جميعا، وعصيان اوامر القيادة يعني تعريض صدري لبنادق الحراس المدنيين بلا رحمة ما اسهل واذكى الطريقة التي يتخلص بها القادة من اصدقائهم واعدائهم على السواء، لقد علمني رجل الدولة الاول خلال عملي معه، ان لا أثق باحد من حولي وكان يعني بذلك نفسه، لا ريب وكنت افكر بالخوف من أي ما احد الامنه... يالبساطة الموت، ولكن في محاولة للبحث عن مكامن القوة قال في سره، الا يجوز افتراض حسن النية؟ لا يوجد عسكري بلا طموح للقيادة فلماذا اتهيب منها ولماذا احاصر نفسي باعتقاد مريض في أن رجل الدولة الاول يريد التخلص مني، بامكان هؤلاء الاوائل لو ارادوا القضاء على احد، ان يصدروا امرا فقط، مجرد امر، دون حاجة لمبرراته هناك الف نفر من الحاشية والمؤيدين والجبناء والمنتفعين، يتولون مهمة اشاعة الاسباب والتبريرات ويجدون دائما كل الحق مع القيادة لتصفية الاصدقاء والخصوم، وكان الخريف يجرف مزيدا من الاتربة فوق شفته المتدلية... في كل المرات... مع كل المساعدين... يبقى هو البطل ونحن رهط تافه من الخونة، وتحسس موضع زناده... الدور لاحدنا ياسيدي... وغطته موجة من الغبار..

××××××

ضرب رجل عجوز بجمع يده الطاولة مبتعدا بعينيه عن وجه القائد، وقال مخاطبا سبعة رجال متكورين باعياء حول المنضدة الخشبية.

- هذا يتطلب قرارا سياسياً

ثم القى بكل عينيه فوق وجه القائد واكمل حديثه

- أنت قائد عسكري تنفذ التعليمات.... فقط

محاولا الضغط بجهد واضح على الكلمة الاخيرة، ولم يبد لحظتها على القائد اي انفعال، كان اشبه بمتفرج لا يعنيه الامر، وكان ايضا ينتظر دوره للحديث

- الحقيقة التي يجب الاعتراف بها، ان الحرب استغرقت اكثر من وقتها المقرر، اعتقد ان الفكرة التي نبحث عنها جميعا تقضي اولنقل هذا هو محور المشكلة، تحقيق نصر عاجل بأي ثمن.

كان الى حد ما غريبا على المنضدة وهو يمرر كفه اليمنى فوق اصابع يده اليسرى محاولا طيلة الجلسة الظهور أكبر من عمره، وكان يلقي عباراته الواضحة جدا كمن حفظها عن ظهر قلب، وحين ألقى الجملة الاخيرة اسند ظهره الى الكرسي وابتعد قليلا عن المنضدة ولم يسمع صوته بعد ذلك ابدا.. فقال العجوز محافظا على مظهره الغاضب ومنتصرا لنفسه بشكل خفي.

- هذا يعني إنك ترفض رفضا قاطعا فكرة القائد وتشاطرني الرأي ان اقتراحه يحتاج الى قرار سياسي

قال وزير المالية

- من وجهة نظري.. فكرة القائد مقبولة جدا وربما كانت مضمونة النجاح ولكنها اغفلت نقطتين، الاولى انها تحتاج الى زمن طويل نسبيا لتنفيذها وهذا يتنافى مع خطتنا العسكرية، والثانية وهي المهمة، تتعلق بوضع الخزينة، نحن أيها السادة مثقلون بالديون، البنك الدولي له في ذمتنا خمسة عشر مليار تومان، الاصدقاء اقرضونا سبعة مليارات واعتذروا عن المزيد، المساعدات الخارجية التي ننتظرها لا تتجاوز ثلاثين مليارا، بينما يكلف مشروع القائد ٤٠٠ مليار تومان، وهذا رقم خيالي.. نحن ايها السادة مثقلون بالديون ولا اريد ان اكرر عليكم ذلك في كل اجتماع.

قال وزير النفط

- أملنا الكبير هو في الاصدقاء، لقد وعدونا برصيد مفتوح ولكنهم لم يفوا بذلك واظنكم تعرفون السبب. ولهذا اعتقد ان الاعتماد عليهم حالة ميئوس منها. امامنا طريقة واحدة هي التعامل في بيع نفوطنا مع السوق السوداء كما فعلنا قبل عام ونصف فذلك كما تعرفون يتيح لنا التصرف بسعر البرميل وبالكميات

المصدرة، ولكن ذلك يهدد موردنا الاقتصادي الاساس ويعرضه الى الدمار، عليه ايها السادة اقترح ان لانرفض مشروع القائد وانما نعمد الى تأجيله.

قال وزير الدفاع

- في الحسابات العسكرية لا نجد ضيرا في تغيير الخطة حسب الظروف المستجدة، ونحن الآن امام مشروع نعترف جميعا بأهميته ونجاحه المضمون.. اما فيما يتعلق بالزمن فبالامكان ان نعمل بجهد مضاعف لتجاوز هذه العقبة.

- وماذا بشأن الخزينة؟

تساءل وزير المالية

- هذا امر يعنيك... امامك الضرائب... رفع الاسعار... سوق النفط السوداء او أية صيغة تراها مناسبة

فقال العجوز

- أنا لا افكر بالمشكلة المالية... حتى لو لجأنا الى بيع آخر برميل من النفط، المهم هو الوصول الى المعركة الحاسمة، وبعدها نطالب بالتعويض عن كل خسائرنا، سنرغم العدو على التخلي عن آباره النفطية لشركاتنا... قد تبدو الفكرة غير مقبولة الآن ولكن كل المنتصرين في التاريخ فرضوا شروطا اقسى مما سنفرضه نحن... على اية حال، يمكن ان نتدبر الامر، ليست هناك مشكلة مالية ابدا، المطلوب هو وضع حد لهذه الحرب بالانتصار مهما كان الثمن، على أن نضمن السرعة، فهل يستطيع القائد تحقيق هذه المعادلة.

- من واجبي العسكري

تحدث القائد لأول مرة

- ان اكفل تحقيق النصر وإذا وفرتم مستلزمات المشروع بالسرعة الممكنة نكون قد تجاوزنا الخلاف...

إذن فالزمن هو مسؤ وليتكم ولست مستعدا لمناقشته

- صدقوني لم يبق لدينا غطاء للعملة فكيف تفكرون

صرخ القائد وضرب المنضدة بأطابع يده المفتوحة

- قالوا لك يمكن تدبر الامر بسهولة... هذا ليس من شأنك بعد الآن

للحظات ساد الصمت جو الغرفة قبل أن ينهض العجوز معلنا موافقته على المشروع

●●●●

ليل نهار، في الصباح والمساء وأوقات الفجر والظهيرة، كانت السفن والطائرات وسيارات النقل الضخمة تلقي حمولتها، وآلاف العمال ينقلون صناديق مقفلة، بلا راحة بلا توقف يروحون ويجيئون، وثمة مئات المهندسين، امريكان وروس وعرب وكوريون وافغان وبلوش وألمان... يعملون ليل نهار، في الصباح والمساء، وكانت الارض الممتدة بلا حدود تضيق بحركة الصناديق والعمال والمهندسين، والقائد يشرف بنفسه، كان القائد شديد النشوة ذلك الصباح، شديد النشوة ذلك المساء، كان شديد النشوة في كل الصباحات والمساءات، وكان عليه أن ينتظر ثمانين يوما قبل ان يستكمل مشروعه، لقد وزع الايام الثمانين الى ساعات، كان ذلك يسهل عليه شطب الزمن المجزأ بشكل سريع، وكان لا يعرف النوم ليلة بعد اخرى، وهو يفكر كيف يمكن اختصار المدة الى تسعة وسبعين أو ثمانية وسبعين يوما، **لكن ذلك كان، مستحيلا كما** اخبره كبير المهندسين، **فالذي يعمل هنا جهاز سيطرة الكتروني، ان** ثمانين يوما أضاف **المهندس هي الحد الادنى للعمل وفق** حسابات الجهاز، لايمكن **اختصارها ابدا، بل ربما تزيد الفترة اذا** حصل خلل في اي جهاز **من الاجهزة العاملة... وكان يستعجل** افكاره، رجل الدولة **الاول الذي اوكل المهمة لمساعده كان** يستعجل الساعات والدقائق، **ويسخر، كان القائد يضحك. يحس جسده يهتز من الضحك لسذاجة مساعده الحائر بثلاثمئة من الجرحى، لم يستطع وهو يهتز ثانية من الضحك ان يفكر بالخلاص منهم، هذا هو مساعدي يفكر بطريقة وزير المالية ولا يجيد مراوغة وزير النفط، لا يستطيع اصدار أمر عسكري باطلاق ثلثمائة رصاصة، يعتقد الغبي /وهو يتواصل نشوة/ ان وزير المالية ربما يحاسبه على حفنة اطلاقات في تلك الرؤوس العفنة التي تتمسك بالحياة في ظل الحرب،** وكان السهر الطويل ينتفخ تحت عينيه، وكان بامكانه ايضا ان يستشعر ذلك الالم القاتل في مفاصل قدميه وعموده الفقري بعد شهرين كاملين من متابعة العمل، ان معالم فكرته بدت واضحة في طابور من الحديد المنتصب صفوفا طويلة منتظمة، وكان منظر الساحة الممتدة بلا حدود يظهر اشبه برقعة شطرنج ازدحمت كل مربعاتها بالآلات، ذلك وحده الذي انساه مدى شهرين ان ينتبه الى سحنته وانتفاخ عينيه، القائد العام قال لنفسه والعصا تستقر تحت ابطه لا يحق له الاعتماد على غيره لتنفيذ مشروع اجتمعت كل رجالات الدولة لاجله، الوزراء وقادة العسكر ورجال القضاء والدين، اهتز كتفاه من الضحك الموضوع يحتاج الى قرار سياسي طيب ما ابسط ذلك «نصدر» قرارا سياسيا ايها السادة ما الذي

يمنعنا من ذلك «ونحن» كل مساء «نوقع» مئة قرار ونلغيها في الصباح تافهون«الخزينة لا تتحمل أعباء المشروع، النفط معرض لكارثة . . . ومط شفته السلفى الى اقصى ما يستطيع، ولم ينتبه انه كف فجأة عن الضحك، يفكرون كمن يحلم تواصل همه، نريد نصرا سريعا كأن العدو يقاتلهم بسيوف من خشب، ومتحديا سمع صوته يقول، ماذا فعلتم من أجل النصر بعد عشرين شهرا من المعارك سوى معاودة الهجوم بجرحاكم وجنودكم المدنيين، استذكر مساعده، وكانت معالم فكرته تتجسد اكثر، حقا إنه رجل عسكري يحترم كل دقائق الحياة العسكرية، لا شك انه اطلق ثلثمائة رصاصة وعاود الهجوم بمن بقي معه من الجنود والمدنيين، امله في النجاة ضعيف، ربما قتل الآن او وقع في الاسر مع رجاله.

●●●●●

وحيدا كان في الساحة، أنا القائد تردد الصوت في المكان الفسيح، ولم يكن في تلك الارض الممتدة بلا حدود سوى القائد وخمسة ملايين جسد حديدي ينتصبون بهيأة واحدة مثل جنود الشطرنج، صفوف منتظمة مستقيمة لخمسة ملايين رجل آلي ينتظرون الامر، وتوزع الصوت بلا منافس وحيدا في الساحة، انا القائد، ليأتي رجال الدولة، الوزراء والقادة ورجال القضاء والدين، هذا ما وعدتهم به، وكان يتلذذ لسماع صوته بلا منافس يرتطم بخمسة ملايين رجل آلي بعد قليل يحضرون هؤلاء الذين يطلقون عليهم رجال الدولة، رؤوس عفنة تريد وضع حد للحرب الطويلة بالنصر والسرعة، وكانت الايام الثمانون قد تراكمت سحنة صفراء فوق وجهه وتحت عينيه، على العسكري ان يقرر ما يريد قبل النوم قال لنفسه وهو يتخطى منصتا لصوته الوحيد في المكان الخالي يلامس الهياكل الحديدية ويرتفع عاليا، أنا القائد، ولم تبق سوى دقائق على وصول الدولة لتقطع الشريط، ثم، وكان شديد الانفعال، تبدا الحرب الحقيقية الحاسمة والخاطفة والسريعة، عندما يمتلك العدو مسدسا فقاتله بالبندقية، وحين يمتلك البندقية قاتله بالمدفع، هذه هي الضمانة الوحيدة للسيادة والسيطرة، ان بندقية مقابل بندقية تحتمل الربح والخسارة وحان موعد وصول الدولة ولكنها لم تحضر، ولهذا عندما ما يقاتلنا العدو بانسان من لحم ودم وعظام وعواطف نقاتله بانسان اقوى من الدم والعواطف الرخيصة، الحديد، قالها بأعلى صوته وكان وحيدا بين الحين والآخر في المكان الذي غادره المهندسون والبلوش والعمال والفنيون والعرب والامريكان يسمع صدى صوته المرتطم بخمسة ملايين رجل آلي يرددون، أنا القائد، وكان يزداد نشوة مع مضي الزمن عندما فاجأته الدولة بحضورها

- هذا شيء رائع

قال العجوز ذلك وهو يمد بصره الى ابعد نقطة يصلها، وكان عالم منتظم من الحديد يقف صفوفا طويلة كبيادق الشطرنج، منتظم وجميل لا يتحرك ينتظر أي أمر ليبدأ الحركة

- ان ميزة

قال القائد وهو يتخطى مزهوا وسط الدولة المنحنية حول نفسها على شكل هلال

- هؤلاء الجنود، انهم يتقدمون دائما للأمام، لا يناقشون ولا يخالفون امرا، لا يمرضون ولا يفكرون، لا يجبون ولا يكرهون، وفوق هذا كله سنرتاح والى الابد من اعباء القتلى والجرحى، رجالي هؤلاء لا يعرفون الموت، ومن يتحطم منهم لن يخسره احد، والآن ايها السادة رجالات الدولة، كما ترون، فان كل رجل آلي منهم مزود بست قنابل يدوية وممشة رصاصة، وبأمكاننا الكترونيا تزويدهم بحاجتهم الى الذخيرة، لو افترضنا فقط انها نفدت قبل اوانها، وباعتباركم الدولة لابد ان احيطكم علما، بأنني انا القائد قد تعاقدت هذه مسألة عسكرية بحتة وليست سياسية مع كبير المهندسين والشركات المعنية على تزويدنا بوجبتين، رغم انها قضية حساسة ويمكن أن تلقى اعتراضا من وزير المالية، بنفس الكمية والنوعية من الرجال الآليين ولكنني وقعت الصفقة لان احراز النصر لا يأتي بسهولة، هذه حقائق أولية لا نختلف عليها، وبأمكاني حرصا على اهمية الزمن ودور المباغتة في العمليات العسكرية الستراتيجية، ان اشرح لكم بشيء من التفصيل خطة الهجوم التي حددت لها ساعة الصفر وسأتولى تنفيذها بنفسي.

هل فكرتم مثلي كيف سنتقدم بخمسة ملايين رجل آلي مزودين بثلاثين مليون قنبلة وخمسمئة مليون رصاصة، نهجم مرة واحدة، نلقي بكل عتادنا مرة واحدة، ثم نتزود بعد أربع وعشرين ساعة بنفس الكمية، أن هدف الخطة المركزية هو القضاء على حياة العدو، لا اعني جنودهم فقط، بل كل الاشياء التي لها صفة حياة، الماء والحيوان والنبات، اعود ثانية ياسادة الدولة لاوضح لكم بعض خصائص الخطة «نحن» لا نحتاج ابدا الى معلومات الاركان ليست لدينا افكار عسكرية كلاسيكية التقدم بكذا فرقة مدرعة . . كذا سرب من الطائرات ونصب كمائن وعمل جيوب، الاساس هنا يقوم على معادلة غير متكافئة اطلاقا في العدد والنوعية خمسة ملايين تعقبها وجبة ثانية فثالثة مقابل جيش محدود للعدو، واهم من ذلك نوعية المقاتل الحديدي، لا يتراجع لا يعرف الخوف لا يحزن للموتى ولا يعبأ بالجرحى، وعند الضرورة لن يرفع يديه اطلاقا للاستسلام. . . هذه هي الحالة الاستثنائية التي سنقف فيها أمام التاريخ، جندي لا يخاف ولا يستسلم، مقاييس لم تخطر ببال

البشرية . . . . هذا كل شيء، مستعد لسماع ملاحظاتكم، ولكن الزمن لن يسمح لي بأجراء أية تغييرات.

●●●●

تراجعت حبات الرمل الخريفية، شربتها مياه الشتاء ولانت الارض تحت الاقدام، وكانت ساعة الصفر تقترب من لحظاتها الاخيرة، الايام الثمانون من العمل المتواصل ودعت خشخشة الاوراق اليابسة واستقبلت رياح كانون الاول اللاسعة مع مستهلات الصباح المشمسة، وفي الليل اذ تستقر الشمس الشتائية في وضع بعيد من السماء كانت اصوات الضفادع تنطلق هائجة، وفي الظلمة الحالكة كان القائد يشعر وحيدا انه وسط مستنقع لا حدود له من هذه الحيوانات الناقة، وكان يتمنى لو أخمد الصوت الهائج ليخلو الى نفسه بصفاء، ولم يكن معه في خيمته سوى سبعة رجال يمثلون كبار الدولة ينتظرون برؤوس خالية من أية افكار واضحة، كيف سيضغط القائد على الزر الالكتروني ليبدأ خمسة ملايين رجل آلي هجومهم مع بدء الفجر، يالها من ليلة قال لنفسه وهو يتخطى خارج جدران الخيمة، اجتمعت فيها كل غيوم الشتاء، وأحس مرة اخرى بوحدته الموحشة وتمنى لو كان بمقدوره تلك الساعة إخماد النقيق الضاج في رأسه، وكان الرجال الكبار داخل الخيمة يدخنون ويشربون الشاي، وهو بغير رغبة للحديث مع احد منهم سوى التحرر من تلك الوحدة التي تحاصره قال موجها حديثه لايما احد: لم تبق اكثر من دقيقتين على بدء الهجوم، سأضغط . . فقط اضغط على الزر الالكتروني، تلك لحظة يجب أن تؤرخ وسترون بأنفسكم الخطة العظيمة التي يريد واحد مثل وزير المالية افشالها، سيبدأ خمسة ملايين رجل آلي تحركهم نحو العدو، سيقطعون مسافة الخمسين كيلومترا بين هذا المكان وأول ساتر ترابي للعدو بيومين فقط، الانسان الالي ايها السادة لا يحق له ركوب الدبابة لأنه سيرمي قنابله ورصاصه مرة واحدة بمجرد ارتطامه بالساتر وربما عجل اعداؤنا قذيفة مدفع اوحتى رصاصة مسدس، هل رأيتم، آليا سيرمي جنودنا العدو بمجرد حجارة اوحصاة تلامس اجسادهم، وحين انتهى من حديثه احس اكثر من أي وقت مضى في حياته بالوحدة وهو يمد اصبعه نحو الزر الالكتروني، لعبة المصير، صاح بأعلى صوته وضغط بقوة على الزر، تعالى صوته اكثر، مصيرنا وموتهم، وجلجلت مع الفجر حركة منتظمة لخمسة ملايين آلة حديدية معبأة بخمسمئة وثلاثين مليون انفجار، وكان السبعة الكبار مبهورين بتلك الصفوف الطويلة لا تحدها الانظار مهما امتدت وهي تتقدم بنسق موحد غير عابئة بالرذاذ المتجمد لذلك الفجر المبكر من كانون الاول، وكان الخريف قد دفن داخل ارض شتائية رطبة وكان من جديد منفردا مع نفسه يطالع في الفضاء البعيد عبر خمسين كيلومترا من نقيق الضفادع ملامح الدمار والرعب والنصر، أي الاعداء في وحدته قال يقف في وجه انفجار منتظم لـ ٥٣٠ مليون قذيفة وصاح في السبعة الكبار، هذا أول هجوم يعقبه آخر وآخر، وكانوا منفردين الى انفسهم والى بعضهم والنواظير معلقة في رقابهم، وعيونهم تراقب بأعجاب، كانوا مفتونين حد الانبهار بهذا البشر الذي يتقدم بلا تراجع لا يعي ولا يسمع سوى توجيهات الازرار الالكترونية الصغيرة، وكانوا غير مقتنعين، وربما غير مصدقين ان الحرب تحسم بارادة الآلة، هذه ليست عدالة ياسيدي القائد قالوها مرة واحدة، سوية مع انفسهم قالوها بصمت كامل، وسمعوا بعضهم البعض مستغربين، فرد عليهم القائد وكأنه سمع نداءهم، في الحرب ايها السادة لا يوجد أسود وأبيض، عادل وغير عادل، الشيء الحقيقي أن تربح أو تخسر، والتاريخ عادة يحاكم على النتائج ولا يسأل عن الوسائل فأجاب كبار الدولة السبعة بصوت مسموع: الحق ما تقول، وكان الرذاذ المتجمد قد انفلت عن كراته الثلجية وتدافعت من فوقه امطار جديدة، كان المطر غزيرا في ذلك الفجر المتأخر من كانون الاول، وكان الجنود الآليون يتقدمون تغطي جلجلتهم اصوات الرعد والمطر ويطأون باحذيتهم الحديدية آلاف الضفادع الطافية فوق مستنقعات مائية تعلو وتعلو. . . خمسة واربعون كيلومترا فقط وهو يسترخي على كرسيه داخل الخيمة يراقب الجهاز الألكتروني المنبسط أمامه قال القائد لرجاله ونكون قد وصلنا أول ساتر ترابي للعدو، وكانت خيوط الشمس الصباحية تطل من فجوات صغيرة وسط غيوم كثيفة، ثم لا تلبث أن تختفي دون ان يتوقف المطر، وشعور دافيء بالراحة يتسرب في مفاصل جسده بعد ثمانين يوما من العمل المتواصل. . . . لم يعد يسمع نقيق الضفادع، وتحرر من لحظات الانتظار الاخيرة قبل الضغط على الزر وكانت عشرات الدوائر الزجاجية والاذرع والازرار المتوزعة على جهاز السيطرة تؤشر امامه تقدم الجيش بحساب متقن كل سنتمتر الى أمام يتناقص الرقم الكلي على شاشة صغيرة اشبه بالساعة الجدراية المربعة، بامكانه التأكد الآن، وكان وقت الظهيرة يتوسط كبد السماء، ان المسافة المتبقية بينه وبين اول ساتر ترابي هي ٣٩ كيلومترا /٩٩٨ مترا/ ٧٥ سنتمترا/١٣ ملمترا/ و١٥ جزءا من الملمتر، وكان يزداد شعورا بالراحة كلما تباعدت الغيوم عن بعضها وتدلت عناقيد الضوء ساطعة في ذلك الظهر الجميل من كانون الاول، ولو إستطاع النوم حتى الغروب لكانت الشاشة الصغيرة قد حملت اليه البشرى بأن ساعة النصر تقترب.

في الرابعة عصرا بدأ المطر يتساقط من جديد متباطئاً، ولم يتوقف حتى الساعة الثامنة ليلا عندما جلسوا مع القائد يتناولون وجبة

عشاء خفيفة، من الآن قال لهم حوّل المائدة ايها السادة لن تأكلوا كما يأكل الشعب، هؤلاء المتخمون يملأون بطونهم بالسمن واللحم والحلوى، ثم يذهبون الى فراشهم، لقد اكلنا وشربنا ونمنا مثلهم، تماما كما كانوا يريدون كنا بحاجة لان نكون نحن الشعب، نتمثله نتجسد فيه بكل حسناته وسيئاته، كل هذا وهو يضرب على المنضدة منفعلا/ انتهى الآن، نحن حتى لم نعد نقاتل بهم، فأي جدوى أن نكونهم، من الآن وجبة عشاء خفيفة وحمام صباحي قبل الفطور، هذا هو الانسان الذي نريده، فماذا يأخذون علينا؟ ان نحترم القواعد الصحية؟! يجب تعويدهم ايها السادة على بناء حياتهم بشكل جديد، ليس المطلوب حتى نكون قادة مقنعين تقليد الشعب كما فعلنا من قبل، بل ان نحول الشعب الى قادة في السلوك والمسؤولية وفي تعويدهم على تقليد القادة، **ان ثمة ضوءا احمر** قال احد السبعة الكبار مقاطعا حديث القائد **يؤشر هنا الى اليمين ياسيدي**، التفت مذعورا وتوجه الى جهاز التصليح الالكتروني، ضغط على ذراع طويلة فانطفأ الضوء الاحمر وعادت الآلات تعمل، كل شيء محسوب بدقة ملتفتا اليهم، اجهزة اصلاح مركزية تعالج الخلل آليا، وعاد المطر يهطل ثانية في العاشرة ليلا حيث لم يستطع الرجال الثمانية مقاومة النعاس ناموا طويلا ولم يستيقظوا إلا في الساعة الثانية ظهرا، كان المطر يتواصل وغيوم جديدة تتكاثف في الافق البعيد.

حمام صباحي كما اتفقنا قبل الفطور ايها السادة، ان اسوأ ما في اطباء البلد واساتذته ومثقفيه قال لهم وهو يتفحص الاجهزة، كل شيء على ما يرام وطلائع جيشنا الآلي على مبعدة واحد وعشرين كيلومترا فقط، انهم غير مختصين في اختصاصاتهم، ولهذا لم يتعلم الشعب شيئا منهم، ومن هنا كانت مسؤولياتنا التاريخية عظيمة ضعوني مثلا امامكم، غلام بن ابي لهب عليه ان يكون كل الآخرين واحيانا البديل عنهم وكأنني بلا مهمات قيادية، في هذا البلد اللعين، سأعرف، وهو يتابع بنشوة السطح الزجاجي الشفافة للشاشة الصغيرة تلتهم الزمن والمسافة كيف اضع حدا لهؤلاء المأفونين من الاطباء واساتذة الجامعة على وجه الخصوص، وعند الساعة الرابعة وكان القائد مستمرا في حديثه توقف المطر ليعود مرة اخرى في السابعة ليلا وكان بامكان الرجال الثمانية ملاحظة الصفوف الاخيرة من الجنود وقد بدأت امواج المياه تعلو سيقانهم وهم يتقدمون بنفس النظام والسرعة والخطوات غير مكترثين باطنان الامطار التي هطلت فوق اجسادهم ولا بالارض الرملية التي استحالت هضابها الى تلال طينية موحلة هذا هو الفارق خاطبهم دون ان ينظر الى احد منهم، بين ما «نفكر» فيه عندما وضعنا المشروع وبين ما يفكر فيه وزير المالية او العجوز كانوا يريدون في هجوم الشتاء قافلة من المدافع والدبابات والعجلات والمشاة يتحملون عشرين ساعة من المطر كل يوم ويجتازون ارضا طينية تبتلع كل مايطأها، وكان وابل المطر يتفاقم بلا انقطاع ولم تبق سوى خمسة كيلومترات عن اول ساتر ترابي وكان الاحساس بالانتشاء يملا مسافات جسده حين افتقد صوت الملايين الخمسة لجنوده وهم يخترقون امواج المياه بصدورهم... التفت بسرعة الى جهاز الانذار، كان الضوء الاحمر قد توقد ثانية فاسرع الى ضغط ذراع التصليح الالكتروني، انطفأ الضوء وارتفع صوت الجنود يخترقون الامواج من جديد للحظات ثم خمد الصوت وتوقد الضوء اسرع مرة اخرى وكان المطر يطفو فوق السطح المطر فقاعات متلاحقة تنقأ بعضها وضغط على الذراع ثم عاد الى التوقد في نفس اللحظة، حاول وحاول دون جدوى... دون ان يلتفت الى احد ادار قرص الهاتف وكان وجهه محايدا تماما خاليا من اي تعبير يفصح عن احساس معين وتدافع صوته ثابتا يقطع مئات الكيلومترات عبر الاسلاك الباردة:

- مقر قيادة الفيلق السابع، **القائد يتحدث انبؤوني عما فعله المساعد ليلة ١٤/ ١٥**
- حاضر سيدي... لحظة واوافيك بالتفصيلات لحظة واحدة فقط
- **الافضل لنا جميعا في ظروف الحرب اعتماد السرعة**
- حاضر سيدي... تفضل كل شيء جاهز... لقد عاود سيدي المساعد هجومه على العدو بناء على البرقية المستعجلة التي وردت اليه... لم يحدث صدام... ليت هناك خسائر في الارواح لان العدو كان قد غير من مواضع تواجده
- حسن... **هذا امر ايها الضابط... ابلغ قائد الفيلق على لساني ان يمنح المساعد رتبة عقيد ويعين قائدا للفرقة الذهبية** (٣)... **علينا جميعا احترام العسكري الذي يلتزم حرفيا بتنفيذ التعليمات.... ابلغ تحياتي للمساعد**
- حاضر سيدي

●●●

في الصيف تقدمت وجبة ثانية، خمسة ملايين انسان آلي جديد مزودين بالقنابل والرصاص، نفس العدد، نفس النوعية والكمية والطريقة، وكان القائد وكان الرجال السبعة قد لاذوا قبله بالصمت، لم يسأل ولم يعلق احد منهم، وتقدمت في تموز خمسة ملايين، في الصيف ايضا، وصلت الدفعة الثانية في وقتها المحدد، وكانت الارض تغلي تحت الاقدام، تتشظى فوق الرؤوس، وكان عليها ان تقطع خمسين كيلومترا قبل الارتطام بأول ساتر ترابي نفس الطريق والمسافة والخطة، واوقات الظهيرة كذلك يواصل الجنود

الآليون زحفهم، لم يتوقفوا لحظة واحدة واحدة واجسادهم تتبخر صدى لاهبا كانوا كل ظهيرة حين تجتمع الشمس فوق اكتافهم وتستضيف ظهورهم العارية يحرقون بقايا النبات الشوكي في الارض الفسيحة التي يقطعونها، وكانت الرمال اشد لمعانا واحتراقا اذ تشرب حرارة الصيف، ويواصلون كذلك زحفهم لا يعرفون الخوف ولا الاستسلام بشر فوق البشر وإرادة اقوى من كل الارادات بندقية مقابل بندقية تحتمل الربح والخسارة، فولاذ مقابل عواطف هشة تعني النصر، هذا هو الانسان الذي نريد، آلة قوية تسحق من يقف في طريقها نحن ايها القائد قال القائد لنفسه دولة الاقوياء، لان التاريخ ايها القائد قال القائد لن يسأل عن الوسائل ولكنه يحترم النتائج وكان على الوجبة الثانية بشيء من المرارة التي لا تثير المشاعر ان تسحق في زحفها خمسة ملايين طعام آدمي من الحديد، لو كانوا بشرا من دم ولحم وعظام يدوسون حطام بشر مثلهم لحق لنا الاسى والحزن ولكنه صراع الآلات مع نفسها، هكذا يفهم القائد الانسانية ويترجمها الى مفردات تطبيقية في ساحة المعركة قال القائد لنفسه، ورن الهاتف في خيمته.

ـ قائد الفيلق السابع مع القائد العام. . . . تم تنفيذ الاوامر. . . الفرقة الذهبية التي يتولى مساعدكم العقيد مسؤ ولياتها تتأهب الآن لهجوم كاسح من المنطقة النهرية على خط طوله ١٥ كيلومترا حسب توجيهات سيادتكم الفقرة «ب» من الخطة الستراتيجية الموجهة الينا من قبلكم. . . نحن نعتمد في الفيلق كثيرا على العقيد فقد تمكن ليلة ١٤/١٥ من معاودة الهجوم على العدو بعد تأمين ايصال الجرحى الى مقر الوحدة الطبية التابعة لفيلقنا خلال اربع ساعات فقط. . . بانتظار موافقتكم سيدي القائد

ـ ماذا قلت؟

أعاد قائد الفيلق المعلومات المدونة امامه بصوت متهيب عبر الاسلاك

ـ اسمع ياحضرة الضابط. . . هذا امر. . . ينفذ حكم الاعدام الفوري بالعقيد قائد الفرقة الذهبية لعدم اطاعته الاوامر العسكرية اثناء الحرب وتوجه له تهمة الخيانة العظمى لانه خلال اربع ساعات من انشغاله مع الجرحى فوت علينا فرصة الهجوم المعاكس على العدو وسمح لهم بتغيير مواقعهم. . . لم يتخلص من الجرحى حسب اوامرنا الميدانية لعلك تشاطرني الرأي انه متواطيء مع العدو

ـ امرك سيدي. . . هذا صحيح. . . ولكنني اعتقد لوسمح لي القائد العام توضيح شيء بسيط، فالعقيد على ضوء دراستنا للخطة التي اتبعها ليلة ١٤/١٥ استطاع تحييدقواتنا المسلحة كارثة اكيدة الحقيقة ياسيدي ان الحظ وحده خدم العقيد وحين وجد قوات العدو قد غيرت مواضعها. . . . هذا كل شيء.

ـ اسمع ايها الضابط لولا ثقتي باخلاصك لا تخذت موقفا آخر فاثناء الحرب لا وقت للقائد العام حتى يناقش الامور التافهة او حتى يستمع اليها مجرد استماع. . . شيء اخر يدون في سجل الفيلق. . تتوقف كافة العمليات العسكرية وتلغى كل خططنا السابقة . . .يبدو انك لم تبلغ بهجومنا الآلي. . . الحق لم نكن بحاجة ماسة لاستشارتكم ايها السادة قادة الفرق والفيالق فاعتمدنا المركزية السرية في خطتنا الجديدة. . . هذا كل شيء

وعند مقربة عشرة كيلومترات من أول ساتر ترابي، وبعد ليلة ونهارين من الانتظار داخل الخيمة توقفت همة الملايين الخمسة وتلامعت المصابيح الحمراء فوق جهاز السيطرة المركزي، وفي الربيع ايضا وكان القائد يؤكد للرجال، كانوا لشدة انتباههم لا يستطيعون الاصغاء ان الرطوبة العالية والامطار الغزيرة شتاء والحرارة الشديدة خلال الصيف قد اثرت على تكوينة الجنود الآليين فحدثت تقلصات وتمددات في الاسلاك.

وتأثرت بالضرورة الشحنات الداخلية ولهذا تعطلت عن العمل، يجب ان لا يقلل هذا من شأن انتصارنا لسبب بسيط جدا، وهو ان جيشنا التقليدي ما كان بمقدوره مقاومة كل ذلك البرد والحر اكثر من ساعات، هذا امر مهم في الحسابات العسكرية المتطورة التي تأخذ بنظر الاعتبار ما يدعى سايكولوجيا بقوة الاحتمال وايضا في الربيع بدأت آخر الوجبات تسحق في طريقها عشرة ملايين حطام حديدي، لو كانوا من لحم ودم لحق لنا الاسى والحزن، هكذا نفهم الانسانية فهما موضوعيا، انها تعامل مع الحالة القائمة ولذلك لا ننظر اليها من زاوية التناقض الذاتي الذي يجعلها كما يقول اعداؤها تظهر بمئة وجه في نفس اللحظة، وإنما من زاوية الاحتواء النسبي، وفي الربيع تتوازن الحرارة والبرودة فيبدع الانسان الآلي، وقد فكرنا اكد للرجال السبعة بجعل الهجوم حاسما، اذ ليس وراءنا دفعة رابعة، ان خمسة عشر مليونا من الجنود الآليين كفيلون بتحقيق النصر، وحتى يكون الهجوم حاسما، استبدلت بخراطيش الرصاص قاذفات لهب، تعادل الواحدة منها انفجار خمسين كيلوغراما من مادة الـ[تي. أن. تي] هذه المتفجرات التقليدية كما تعرفون في رأينا لم تفقد بعد اهميتها، وسحقت وجبة الربيع حطام الشتاء والصيف لتقف على بعد خمسة عشر كيلومترا بلا حراك والمصابيح الحمراء تضيء الخيمة المعتمة في ذلك الليل المتفتح بالقمر والنجوم من اوائل نيسان وهو يحاول ويحاول بلا فائدة، وادرك القائد وهو يتفحص رؤوس الجنود

واذرعهم/ غاضبـا ترك الخيمـة مهـرولا الى اقـرب صف منتظم هاديء بارد في ذلك الليل النيساني العذب/ خيبة الامل الكبرى، ادركهـا القائد ولم يستطع اخبار احد كان بالمستطاع مشاهدة الربيع في عيون الحيوانات القافزة بين ارجل الجنود كانوا اشبه بسرادق من الاعمـدة البـرنـزيـة الموروثة عن آلاف السنين، واجتمعت الدولة تطلب ايضاحا مبسطا لفشل هجوم الربيع، وكان العجوز يستند في سلطتـه الى سنوات عمـره لا غير، ليست هناك قوة واضحة تحمي موقفه حين قال بكثير من التلطف وكان عليه ان يغلي غضبا دون أن يدع اقرب الناس اليه واوثقهم معرفة ذلك الصدر المتوقد حين قال:

ـانت الآن مطـالب ايهـا القـائد بتوضيح اسباب الهزيمة وان تقدم بعـد ذلـك استقـالتـك الـرسمية من منصب القـائـد كما تقضي الاعـراف، ونظـرا للخدمات الجليلة التي قدمتها للامة بشهادة كل رجالات الدولة الذين تشاوروا قبل الحضور هنا، فقد تحملت رغم متـاعبي مهمـة اخبارك بأن الدولة قد عزمت الصفح عنك واكتفت بقبول الاستقالة:

عنـدهـا! استند القائد الى معرفته الذكية برجالات الدولة وقال للكبار السبعة متكئا على مرفقيه، ناظرا الى الافق البعيد:

ـ الحق ايهـا السـادة، في هذا البلد وضعنا اساسا للبناء الديمقراطي منـذ قيـام الثـورة قبـل ثلاث سنوات وتسنمنا مهام قيادتها لا يمكن للشعب ان يفكـر او حتى يحلم بمثـل هذا البنـاء وانتم تعـرفـون ان ثلاث سنـوات من الـديمقـراطيـة لا تمحـو من النفـوس تربية مئات السنين من القهر ان ما اردت قوله على وجه التحديد. اننا مطالبون جميعا بتمتين هذا الاساس، واقول لكم شيئا آخر، اذا قرر الشعب ان لا يختار غلام بن ابي لهب قائدا له، فليتقدم من هو اكثر اهلية، وعندها فقط اتخلى عن موقع القيادة بنفس الروح الديمقراطية التي ولاني الشعب مقـاليـدهـا... لقـد اجتمعتم وهذا مخالف لدستور البـلاد ونظـام الحكومة لان عقد الاجتماع وفضه يجب ان يتم بطلب وامـر من القـائد ونظرا لظروف البلاد الحرجة قررت الصفح عنكم آملا ان يلتـزم كل واحـد منكم بروح القوانين، والا فكيف نطلب من الشعب احترام النظام قبل ان يجسده السادة القادة امامهم... واذن فقـد اجتمعتم لتطـرحـوا سؤالا واحـدا اعتقد انكم تعتبرونه كبيرا للغاية: لماذا خسرنا الحرب؟ ان العيب الذي لا يفارق رؤوس زملائي القادة، انهم يفكرون اليوم بنفس الطريقة التي فكروا فيها بالامس والتي يفكـرون فيهـا غدا.. هل قرأتم شيئـا عن فلسفـة اليـونـان والمنطق الـذري في الحركة والتغير؟ هذه علي فيكم.. فما قلتـه لكم بالامس عن ضمـانـات الانتصـار في الحرب بخمسة عشر مليـونـا من الـرجـال الآليين لا يصح اليوم اطلاقا فاذا كنا قد خسرنا الحرب بالمفهوم التقليدي وليس في هذا عار على البلاد. لان الامم المتحاربـة على مر التـاريخ هي احدى حالتين غالبة او مهزومة فانا اقول لكم بحسابات اليوم وليس بالمفاهيم التقليدية، اننا قد كسبنا الحـرب لعـدد من الاعتبـارات الستراتيجية فنحن مثلا اثبتنا للعدو والعـالم ان بمقـدورنـا الهجـوم بخمسـة عشـر مليونا، وهذا حدث تاريخي متفـرد، وان ايـا من جنـودنـا لم يرفـع يديـه، ولم يتراجـع واستطعنـا قبـل ذلـك هذا ما ارجـو التفكير به مليا من اصابة العدو بالـرعب والفـزع. ذلـك موطن الاهميـة في خطتنـا صحيـح انه يتضـرر في بشـره وآلياته ولكنه عانى الرعب طوال ثلاثة فصول الى الحـد الـذي اكـدت فيـه الدراسات السايكولوجية للحرب النفسية التي اعـدهـا معهـد [بـرك لاينـدر][4] بالتعـاون مع ستـة معـاهـد متخصصـة ان الهـزات الانفعـاليـة والارتجاجات الدماغية المختلفة التي اصيب بها جنـود العـدو كانت من السعة بحيث ستعطي نتائج مدمـرة على الصعيـدين الاجتماعي والبايولوجي لا يمكن ان تقدر اضـرارها على الاطلاق... الحقيقة كانت تقارير لا ينـدر والمعاهد التـابعـة له مفـرحـة للغاية ويسود الاعتقاد الآن خاصة على صعيد الـرأي العـام الاوربي ان الانتصار الذي حققناه في هذا الميدان يعد فتحـا جديـدا في عالم الحـروب الحـديثة ومع كل ذلك واستنادا الى التقـاليـد الديمقراطية سأطلب منكم مرة اخرى ان لا تفكروا اليوم كما فكرتم بالامس او تفكرون غدا اقول مع كل ذلك لابد في مثل هذه المـواقف ان نستنـد الى تقـاليـدنـا الـديمقراطية باعتباركم قد اجتمعتم خلافـا لـروح القـوانـين با لمناسبة ستوزع عليكم في نهاية الاجتماع ملخصـات وافيـة لتقـاريـر لا ينـدر وتـوابعـه لدراستهـا والتعـرف على اهميتهـا اذن فقـد اجتمعتم انـا واثق من ذلك لمجرد الاستفسـار عن اسبـاب الخسـارة باختصـار نحن لم نخسر. ربما لم اكشف لكم عن هذا من قبـل، ولهـذا اقترح ان يكون تساؤلكم في العادة يفترض في رجل الدولة اجادة طرح الاسئلة انتم اذن تريدون معـرفـة: كيف انتصـرنـا بهذه الطـريقـة ولماذا تخلينا عن الطريقة التقليـديـة في الانتصار سؤالكم هذا أيها السادة مقبول جدا. قبل ثلاث سنـوات حين كنـا خارج السلطـة وهـذا طبيعي، كنا نجهل كيف تطرح الاسئلة على لسان القادة الكبار، لم يبق لنا الآن عذر، وهـذه اول مرة اعـترف لكم بان السـؤال الـذي اجتمعتم من أجله حول الكيفية التي انتصرنا بها على العدو بهذه الطريقة يمثل طموح الشعب ونظـرتـه المستقبليـة الى قيـادتـه وهذه قضية يمكن للسيد/ مشيرا برأسه الى العجوز ان يصدر فيها فتوى لتأخذ بعدها الروحي والشرعي وللاجابة المستندة الى تقاليدنا الديمقراطية فقد اكتشفت في آخـر هجـوم ان جنودنا الآليين لم يتوقفوا بسبب الامطار والبرودة

ولم يتوقفوا بسبب الشمس والحرارة، بل كانوا يعانون من خلل قاتل، انه الصدأ الذي ملأ تلافيف عقولهم الالكترونية وتكلس في مفاصل ايديهم وارجلهم العيب لا يكمن ابدا في الخطة كما ترون وإنما في جنودنا الصدئين، ولهذا كان قرارنا حاسما في احراز النصر بعد ان اكتشفنا ان الانسان الآلي شديد التعرض لامراض التكلس والصدأ، وستدهشكم لا ريب التقارير التي ستوزع عليكم. اذن اجتماعكم هذا ايها السادة لطرح سؤال كبير اعتقد ان الاجابة عليه كانت وافية، وباعتباركم الكبار السبعة فلابد من معرفة شيء عن اللغة فكبير المهندسين يشاطرني في الرأي بأن الارض التي اقمنا عليها مصانع الجنود الآليين كانت رخوة شديدة الرطوبة، وهذا يفسر الجانب الفني في نشوء الصدأ والتكلسات،

وعليه فقد وقعت عقدا جديدا لصنع صفقة واحدة تعدادها مليون رجل آلي فقط يتم اعدادهم خارج ارضنا، اي ان التسلم من قبلنا يكون من النوع الجاهز هناك ضمانة من قبل كبير المهندسين يقتضي اخباركم بها، فابتداء من وصول الصفقة ومباشرتها الهجوم، وبحسبان المسافة بيننا وبين العدو وبحسبان دقيق للزمن الذي تستغرقه عملية الابادة بالمناسبة لن نقبل الاستسلام من العدو وهذا ليس ذنبنا فالانسان الالي لا يعرف معنى التفاوض او ان يرفع الخصم يديه او يعلق الراية البيضاء فوق دبابته ان واجباته المحددة ستراتيجيا هي اكتساح وابادة كل ما يقف في طريقه لقد اخبرني كبير المهندسين انه بعد مضي تسعة وعشرين شهرا وتسعة وعشرين يوما وتسعة وعشرين ساعة على بدء حربنا مع العدو في يومها الاول، سنكون قد احرزنا النصر النهائي، واتمنى ان تقرأوا بدقة تفاصيل الانتصار الاول الذي اعده المعهد، وبما انكم اجتمعتم خلافا لما يسمح به النظام بحجة طرح اسئلة اعتقد ان الاجابة عليها اصبحت واضحة واستنادا الى حقنا في ترسيخ المبادىء الديمقراطية وتجنبا لعدم اشاعة ظواهر الخرق القانوني الذي مارستموه باجتماعكم غير الشرعي هذا نطلب منكم في الحال تقديم استقالاتكم واعلانها على الشعب مبررة بمتاعبكم الكبيرة وفشلكم في توجيه الحرب وقيادتها، ولا شك في انكم ملزمون بتفسير مبدئي علينا ان نتعلم من موقع القيادة كيف تكون لدينا دائما تفسيرات مبدئية نباغت بها الشارع والا فهل من المعقول ان يصدق احد من مواطنيكم فشل قيادة باكملها لابد ان يكون هناك مركز تخصص في تفسيراتنا وبالتأكيد تدور في اذهانكم الآن تساؤلات عن معنى مركز التخصص حسنا، انا اقول لكم الشعب يعاني من المجاعة والتدني الكبير في مستوياته المعاشية وهو يلقي بالتبعة على الحرب وتبعة الحرب تقع على اكتافكم اذن التهمة موجهة اليكم جميعا هذا المنطق مرفوض لانه يلغي مبدا التخصص على القيادة ان تتجاوز فهم الشارع لتؤكد في بيان استقالتها ان السيدين وزير المالية ووزير النفط، وبسبب من سياستهما الخاطئة يتحملان مسؤولية التردي في مرحلة خطرة من حياتنا وان القيادة التي هي انتم اقترحت على القائد العام انزال عقوبة الاعدام بالوزيرين المذكورين، وانها اذ تمنح القائد العام شرف تحمل المسؤولية لوحده فانها تدرك ايضا ان قدرته العالية على تجاوز النكسات وافساح المجال امامه لأختيار قيادة عسكرية من كبار ضباط الجيش حسب ارادته هي الدافع وراء استقالة الحكومة اعتقد بعد ذلك ايها السادة ان جزءا مهما من اجتماعكم كان للاستفسار عن صيغة البيان الذي تتقدم به الحكومة الى الشعب لقد كانت الصورة واضحة امامكم للغاية. . .

نظر القائد الى الساعة وتوجه الى خيمته لم يكن متعبا كان وجهه خاليا من اي تعبير، محايدا تماما، وسمع الرجال السبعة آخر كلماته: اعتبر فترة الاجتماع المحددة معكم قد انتهت.

الهوامش

١ - هكذا ورد عنوان المذكرات في الاصل وقد ارتأيت المحافظة عليه كما ورد دون تصرف

٢ - لايقصد بهذه اللفظة والالفاظ الاخرى المشابهة لها والتي ستتردد كثيرا صيغة الجمع الحقيقي، وانما الفرد بصيغة الجمع للتفخيم والتعظيم

٣ - فرقة عسكرية ايرانية معروفة كانت القيادة الايرانية تبني عليها آمالاً كبيرة في الحرب غير انها لم تقدم شيئا يذكر في المعارك.

٤ - لم نجد معهدا بهذا الاسم رغم التقصي الواسع، ويبدو ان وزير المالية قد دونه في مذكراته كما سمعه شفاها من القائد ويحتمل ان تكون هذه واحدة من استغفالات غلام الكثيرة لرجالات الدولة مستغلا جهلهم الكبير. (المؤلف)

رسالة من سجن نفحة

تعال.. ولا تأت وحدك

يوسف حمدان

عبرتُ المسافةَ كنتَ كحلمْ...
بعيداً وتنزفُ صمتاً..
قريباً وتنزفُ دمْ
وبوابةُ العشقِ ترحلُ منها النوارسُ
والشمسُ...
كنتُ أنتظرتكَ في عسقلانٍ..
وماجئتَ.. دمعكَ جاءْ
رأيتكَ في الأفقِ تبزغُ فجراً..
وتملأُ بالنورِ كلَّ الفضاءْ
مددتُ إليكَ يديَّ
بعيداً بعيداً بغيرِ أنتهاءْ
ومازلتُ أكتبُ إسميْ..
وأرسمُ عينيَّ في كُلِّ أُفقٍ
يؤدّيْ إليكَ..
وزنزانتيْ تضيقُ عليَّ..
ونفحةُ " تنسى أنتمائيْ أنامُ



على ال... معي ..
وأمت...
... الضياءْ
...

... وحدك
... رفاقي ..

... الشتاءْ
... سوفَ تجيءُ ...
... اءْ

ooo

... ـبة

بانتوميم

الدائرة المثلثة

الى شهداء حماه

شفيق المهدي

/ صوت زقزقة عصافير وطيور شتى ، أصوات طبيعية مطلقة لا دخل للموسيقى في خلقها/ يبدأ الرجل بالنهوض وبصعوبه جمة/ يسقط/ تقوى اصوات الطيور/ ينهض الرجل متثاقلاً/ تتخبط حركته الا انها تستقر وكأن نبض الحياة قد عاد اليه متشمماً عطراً ذكياً/ يلمح شيئاً على خشبة المسرح وفي منطقة اسفل يمين المسرح/ يدور الرجل حوله موحياً لنا وكأن الشيء شجرة زاهية مثمرة/ يتراجع الرجل ثلاث خطوات نحو الخلف كي يعانق الشجره فاتحاً ذراعيه كي يضمها وعندها يصعق كمن أصيب بضربة حاده/ يصرخ فينهار بسقطة عمودية حاده/ يوخز على قفاه فيلم حطام جسده ليشكل تكويناً على شكل قطة/ يوخز وخزة اخرى/ يصرخ ماداً رقبته/ يتلوى لضربه اصابة كتفه الايمن ثم الايسر/ يتدلى لسانه/ يضرب على عنقه بشكل عمودي/ يتحرك ماشياً على الاربع/ فيما يبدأ طرف حبل المشنقه بالهبوط حتى يقطع ثلثي فضاء المسرح/ يستقر في منطقة وسط الوسط/ يرفع رأسه مستغيثاً فيرى حبل المشنقه فوق رأسه قريباً منه/ يتحرك الرجل حركة موضعية ماداً يديه كي يمسك الحبل الا انه لايستطيع/ يرفع جسده الا ان رجليه لاتستطيعان حمل جسمه المحطم/ يصرخ/ يتقدم نحو أعلى المسرح/ يتلوى من الالم يحاول كرة أخـ[illegible]/ لايستطيع/ يتجه نحو يسار المسرح محاولاً ان يتسمع صوت الصفير/ لاشيء يسمع/ يتجه نحو يمين المسرح محاولاً ان يتسمع صوت التصفيق/ لاشيء يسمع/ يعود أدراجه نحو منطقة وسط الوسط حيث المشنقة يبدأ الحبل بالأرتفاع/ يحاول امساكه لايستطيع/ يبدأ صوت الصفير من يمين المسرح/ يصرخ/ يبدأ أصوت التصفيق يعلو من منطقة يسار المسرح تخور قواه، تنبعث الموسيقى الراقصة من جديد / يبدأ بحركة تملأ المسرح ثم يدور في منطقة اسفل وسط المسرح/ يتراجع الى ان يصل منطقة وسط الوسط ليسقط راكعاً على أرضية المسرح/

(ستار)

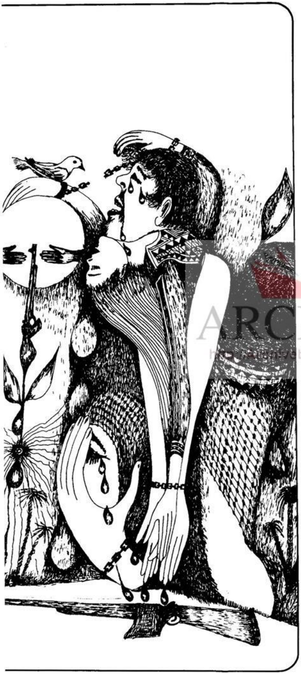
ملاحظات

١ ـ يعتمد هذا النوع من العروض المسرحية على مدى اللياقة الجسدية التي يتمتع بها الممثل اذ أن اداء مثل هذه الادوار يتطلب مراناً عالياً .

٢ ـ يجب ان تلاحظ الدقة في توظيف الزمن في العرض المسرحي

٣ ـ الحركات الجزئية والتعبير الدقيق بواسطة الصوت الانساني غير المشكل بصيغة الكلمات وتوظيف عملية الزفير والشهيق بحيث تساعد في تقديم الفعل الحاد والمؤثر مهمة اساسية من مهمات الممثل الذي يجب ان يمتلك الدقة في تقديم الحركة التعبيرية الصعبة .

٤ ـ المسرحية وفي الضربة الاولى منها تتأثر بدرجة ما ـ بما قدمه صموئيل بيكت وخاصة مسرحية ـ فصل بلا كلمات ـ



[خشبة المسرح خالية من كل شيء. . حبل يخرج من فضاء الخشبة ليمتد مخترقاً قاعة جلوس المتفرجين، حتى يتصل بالجدار الاول للقاعة ثم يعود ليلتوي بين جميع مقاعد الجلوس الموجودة في الصالة

/ من منطقة يسار المسرح يقذف بـ (رجل) الى منطقة وسط الوسط/ ينهض/ يتحرك مسرعاً نحو نفس الجهة وبخط مستقيم/ خمس ثواني/ ثم/ يقذف بالرجل مرة أخرى الى منطقة وسط الوسط/ ينهض متثاقلاً/ يلتفت يميناً وشمالاً يسمع صفيراً مموسقاً/ يتجه نحو اليسار/ عشر لحظات/ ثم/ يقذف به الى نفس منطقة وسط الوسط/ يبقى الرجل مكوماً بمكانه/ خمس عشرة لحظة/ يتحامل على النهوض/ يقف/ ينظر الى اعلى/ يسمع تصفيقاً من منطقة يمين المسرح/ يتجه الرجل نحو اليسار/ يقف متردداً/ ينظر نحو اليمين/ يتجه نحو اليمين / خمس ثواني/ ثم/ يقذف به نحو منطقة وسط الوسط/ يتكوم بمكانه/ خمس عشرة لحظه/ ينهض/ بصعوبه/ يتحرك كأنه الحطام نحو منطقة اسفل يمين المسرح/ عشر ثواني/ ثم/ يقذف به مره أخرى الى منطقة وسط الوسط/ يبقى مكوماً بمكانه لايتحرك/

(يتدلى الحبل الذي طرفه في فضاء الخشبه على شكل مشنقة وبصورة لاترى فيها حلقة العنق بصيغة كاملة)

/ صفير من منطقة يسار المسرح، يمتزج بتصفيق من منطقة يمين المسرح/ يحاول الرجل النهوض الا انه لايستطيع فيعود الى وضعية الانكماش/ صوت عزف على الة الكمان ينمو خلال الصفير والتصفيق، بينما يبدأ الصوتان الاخيران بالخفوت في الوقت الذي تشتد فيه الة الكمان بالعزف حتى يبدو العزف وكأنه قطعة موسيقية للرقص/ يتحامل الرجل على النهوض/ يقف/ ثم/ يبدأ بحركات راقصة تنمو مع نمو العزف الذي يبدأ اكثر توهجاً وحماسة يختلط معه صوت الالآت الأخرى/ تنمو حركات الرجل من شكلها التوقيعي الى رقصة عارمة وقوية تملأ خشبه المسرح/ في ذروة الرقصة تبدأ الموسيقى تتخذ طابعاً هيستيرياً يمكن توظيف الصوت البشري ضمنها/ يبدأ الرجل بالتخبط فيما تنمو حالة اخرى من الحركة تدل على العذاب والالم، يثبت الرجل في منطقة وسط الوسط يتلوى كأنه يقرع بالسياط وبحركه موضعية/ الموسيقى تعزف في كل ارجاء القاعه في (صالة الجمهور وخشبة المسرح على حد سواء/ ثم/ يبدأ الممثل يتحرك نحو اعلى المسرح ليسقط جثة هامده ممدداً على أرضية المسرح/ تهدأ الموسيقى وكأنها تدل على مدينة أصابها الخراب ثم تخفت/ (المشنقه تبدو واضحة اكثر)

مسرحية

بعد عشرين عاماً

■ تأليف: شريف حسينوف ■ ترجمة: قاسم محمد

الشخصيات:

١ - المرأة العجوز.
٢ - المرأة صاحبة الحقيبة.
٣ - المرأة صاحبة الطفل.
٤ - المرأة فقط.
٥ - هو.

(محطة باصات. تحت مظلة انتظار المسافرين، مصطبة طويلة. على المصطبة تجلس المرأة العجوز، بالقرب منها ساعة منضدية ذات منبه. تدخل المرأة صاحبة الحقيبة.)

صاحبة الحقيبة: طاب يومك ايتها الجدة.. أمسافرة الى مكان بعيد؟

العجوز: لست مسافرة الى اي مكان ياعزيزتي، انا هنا.. انتظر.. استقبل. وانت من اين..؟ والى اين؟..

صاحبة الحقيبة: **(تجلس بالقرب من العجوز)** انا من بتروفكا، واسافر الى رايتسنتر. لااعلم متى سيصل الباص..؟

العجوز: **(تنظر الى الساعة المنضدية قربها)** يجب ان يصل خلال نصف ساعة.

صاحبة الحقيبة: من الذي تنتظريه لتستقبليه..؟

العجوز: انتظر ابني.. ياعزيزتي، استقبل مفقوداً...

صاحبة الحقيبة: مفقوداً... كيف هذا؟

العجوز: هكذا.. اعتقدوا ان ابني قد استشهد في الحرب، لكن، وهو صقري، لم يمت.. ها هو يظهر.. انه حي، وهاهو كما ترين، يعود الى البيت.

صاحبة الحقيبة: منذ كم من السنين حدث هذا؟

العجوز: نعم.. **(تحمل عقدة صُرّة)** الم تسمعوا حقاً، عندكم في بتروفكا عن هذا..؟ **(تخرج من الصرة صحيفة مطوية تنشر الصحيفة وتناولها لصاحبة الحقيبة)** انت متعلمة، خذي اقرأي. اقرأي هنا...

صاحبة الحقيبة: (تقرأ) «في سنوات الحرب الوطنية العظمى، ومنذ عشرين عاماً مضت، كان. آب سيدوروف قد وقع أسيراً في يد الالمان. وبعد الانتصار على المانيا الفاشية، ارسلوا الرفيق. آ. ب. سيدوروف الى الولايات المتحدة الامريكية، حيث حاولوا هناك ان يجندوه جاسوساً لصالح امريكا ضد وطنه. ستة عشر عاماً، والرفيق سيدوروف عانى ماعانى في الغربة، ولكن لم تستطع جميع انواع الوعيد، ولا اي من انواع التهديد ان تنال من شكيمته او تلين ارادة المواطن سيدوروف ووطنيته. هكذا، وفي ربيع هذا العالم استطاع سيدوروف ان يُعَرف بنفسه ويُعلم السفارة السوفيتية في واشنطن عن حالته. والآن قد حمل اليوم الذي طال انتظاره. وعاد ابننا الشجاع الى الوطن. خلال يومين او ثلاثة ايام، سيصل الرفيق. آ. ب. سيدوروف الى بلدته، بلدة دوبوفك، حيث تعيش فيها عائلته التي لم يرها منذ عشرين عاماً..»

اجل.. حدث حقاً..!

العجوز: لقد قرأت كل شيء بالضبط، فعما قريب ستكتمل الاعوام العشرون تماماً. ذهب الى الجبهة قبيل الحصاد، كان ذلك عام واحد واربعين.. وكان عمره آنذاك.. ثمانية عشر عاماً..

صاحبة الحقيبة: انها لسعادة عظيمة ايتها الجدة (تنظر الى الصحيفة) لكن من المؤسف انهم لم ينشروا صورته في الصحيفة..!..

العجوز: لايهم. فساراه هو. بلحمه ودمه عما قريب...

صاحبة الحقيبة: هل ارسل لك برقية..؟

العجوز: اية برقية؟

صاحبة الحقيبة: برقية يعلمك فيها ان تستقبليه..! من اين عرفت انه سيصل هذا اليوم الى هنا؟

العجوز: انني ياعزيزتي.. انتظر هنا ومنذ ثلاثة ايام. ما ان وصلت الصحيفة حاملة نبأ عودته، حتى خرجت الى المحطة. الباص القادم.. والذي يحمله، سيصل الى المحطة في الساعة الثالثة... انني، ومنذ ثلاثة ايام، اجلس هنا منذ الصبح. وافكر مع نفسي واقول، ربما فكر ولدي ان يستقل سيارة اخرى غير الباص، كي يصل قبل وصول الباص. لانني احس بأن قلبه متلهف الى رؤية امه العزيزة

صاحبة الحقيبة: اذن لم تكن هناك اية برقية..!

العجوز: كلا.. ولماذا البرقية؟ **(تشير الى الصحيفة)** مكتوب هنا: **انه خلال يومين او ثلاثة ايام سيصل آ. ب. سيدوروف الى بلدته.. بلدة دوبوفك.**

صاحبة الحقيبة: **لكم انت سعيدة ايتها الجدة..! فقد انتظرت عودته هذه طويلاً.. وهاهو يعود اخيراً..!**

العجوز: اجل.. لقد طال انتظاري...

صاحبة الحقيبة: هل كتب لك رسائل من الجبهة؟

العجوز: وكيف لا ياعزيزتي، طبعاً كتب.. **(تبحث في الصرة)** انظري كم كتب من الرسائل. هذه الرسالة ذات المظروف الازرق.. انها الرسالة الاولى التي ارسلها من الجبهة. اما هذه.. فهي الرسالة الاخيرة التي تلقيتها منه. انظري. تاريخها.. العاشر من ايلول عام الف وتسعمائة وواحد واربعين. ايه.. ثم جاء النازيون ولم اعد اتسلم منه اية رسائل. لم اتلق منه سطراً واحداً طوال هذه العشرين عاماً لكنهم.. بعد ذلك.. وفي عام اربعة واربعين جلبوا لي ورقة...

صاحبة الحقيبة: ورقة..؟ اية ورقة؟

العجوز: واية اوراق، تظنين، في تلك الاعوام.. كانوا يجلبون؟!

صاحبة الحقيبة: اوراق دفن.. القتلى..!

العجوز: نعم.. جلبوا لي.. ورقة دفن.. قتيل **(تخرج من الصرة ورقة مصفرة وتناولها لصاحبة الحقيبة)** وهذه هي الورقة.. «في المعارك الدائرة في الضواحي، سقط ولدكم، الجندي المقاتل. آلكسي بافلوفيج سيدوروف شهيداً. وقد مات ميتة الابطال..»
هل مكتوب هنا هكذا؟..

صاحبة الحقيبة: (بعد ان تقرأ الورقة.. تبدأ بمقارنتها مع ماكتوب في الصحيفة) نعم.. هذا ماكتوب هنا، ولكن الاسم واسم الاب لم يكتبا كاملين في الصحيفة...؟

العجوز: دائماً لايوجد مكان كاف في الصحف. اشاروا بالحروف الاولى للاسم ولاسم الاب. واكتفوا بكتابة اسم العائلة كاملاً. آ. ب. سيدوروف يعني. آلكسي يافلوفيج سيدوروف...

صاحبة الحقيبة: معجزة وحق الله..! قبل عشرين عاماً جاءتك ورقة موته ودفن.. والآن تعلن الصحف.. انه حي.. وانه في طريق عودته الى البيت.. معجزة...

العجوز: وهل تظنين ان الاخطاء قليلة الحدوث ياعزيزتي..؟ لاتندهشي.. ليسوا قلة اولئك الناس الذين تتشابه اسماؤهم والقابهم. ان ابني الآن في طريق عودته الي.. الى بيته..! لكم كان سيسعد والده لو كان حياً...!

صاحبة الحقيبة: ابوه ميت؟

العجوز: ومنذ زمن بعيد. منذ ايام احتلال الفاشست النازيين الاولى.. لم يستطع تحمل الاحتلال.. فمات...

صاحبة الحقيبة: كان زمناً عصيباً..

العجوز: الجميع كانوا يعانون المصاعب..! اقبل ان يخرج النازيون من البلدة، احرقوا كل شيء، الملعونون.. من كل بلدتنا

هذه لم يسلم سوى شارع واحد من التدمير . فجروا المعامل، واحرقوا البيوت والحقول والمدارس . . . كل شيء احترق وامسى رماداً . . ! ولكن عندما تنظرين الآن الى البلدة، لن تصدقي ان كانت هنا حرب . فقد تجدد كل شيء، فتحوا الطرق، وجددوا المساكن، وبنوا المدارس . . بنيت البلدة من جديد، لن تصدقي ان الارض هنا . . كانت باكملها خنادق . . انظري اي طريق شقوا الآن . .

صاحبة الحقيبة: الطريق شقوها جيداً، ولكن الباصات تتأخر في الوصول . .

العجوز: آها . . نحن دائماً هكذا . . نتشكى ونبكي ولانرضى عن اي شيء، دائماً ندمدم ونتذمر، مرة نشكو من تأخر الباصات، ومرة الخبز في المخزن بائت منذ الامس . . كانت امنية زوجي في لحظة موته، هي ان ياكل قطعة صغيرة من الخبز . . ! في تلك الايام القاسية قايضت معظم حاجيات البيت مقابل قليل من الطعام . تصوري ان ابني سيعود اليوم الى البيت وهو لايعلم بانه لم يعد وجود لدراجته الهوائية . لقد اعطيت الدراجة مقابل خمسة باوندات من الطحين . قبل ان يذهب الى الحرب، احب ولدي، كثيراً ركوب الدراجة . كان يعود من العمل في نهاية النهار . . يتعشى كيفما اتفق، ثم يأخذ دراجته، ويقطع البلدة كلها، مرحاً . . طائراً . . سعيداً . . تصوري ان في احد الايام اقنعني واغراني، انا المرأة العجوز، واركبني الدراجة امامه، وطار بي . . ! لقد أماتني من الضحك والفزع . . ! اوه كم كان شقياً لعوباً . . مرحاً . . اجلسني امامه على هذه الـ . . . الدراجة الهوائية . . و . . هيا لقد فزعت وتوسلت: بني . . ولدي . . اتوسل اليه: اتركني . . انزلني بحق الله . . ! . . اما هو فقد احتضنني هكذا وصاح: ماما . . لن تموتي ياامي . . ! واخذ يميل بي وبالدراجة يمنة ويسرة . . يداور ويناور ويخاطر . . . يسرع ويبطيء . . يطير ويقف . . وانا اصيح واتوسل وهو يضحك، وجعل البلدة كلها تخرج للفرجة علينا وانا امامه على الدراجة . . . كيف وافقت على ركوب الدراجة معه . . ؟ لااستطيع ان اتصور هذا . . . والآن ياكلني الاسف . عبثاً ابدلت دراجته العزيزة بقليل من الطحين . . !

صاحبة الحقيبة: لاتأسفي ايتها الجدة . . سيعود اليوم، ويشتري دراجة جديدة

العجوز: من اين له الوقت، اليوم، ليشتري ساستعير له دراجة جيراننا . لديهم دراجة جيدة . .

صاحبة الحقيبة: ولماذا تستعيرين؟

العجوز: كيف لا استعير له دراجة . . ؟ ماذا لو رغب . . حال عودته من السفر . . ان يركب دراجه . . ؟

ـ صمت ـ

لقد احتفظت ببعض اشيائه حتى اليوم . . ، احذية التزحلق على الجليد مازالت معلقة في مكانها . وقميصه . . عنده قميص اثير لديه . . مخطط . . ماذا يسمون . . ؟ من تلك القمصان التي يرتديها البحارة !؟ . . اوه كم كان يحب ارتداء هذا القميص . . والتنزه به . لازلت احتفظ بقميصه هذا في الصندوق . . وعندما احن الى ولدي . . اخرج القميص من الصندوق واضعه تحت راسي، وانا . . وانتظر ان احلم به . . .

صاحبة الحقيبة: وهل يساعدك هذا على الحلم؟

العجوز: نعم . . احياناً، ياتيني ولدي في الحلم . . .

ـ تدخل المرأة صاحبة الطفل . تقف مفكرة لبضع من الثواني . ثم تبتعد ببطء الى ناحية . . وتجلس على الارض ـ

صاحبة الحقيبة: (لصاحبة الطفل) لماذا لاتأتين الى هنا . . ؟

العجوز: اشي . . . اسكتي . . هي ايضاً تنتظر، وجاءت لتستقبل . . . هي ايضاً، زوجها مفقود . فقد، وفقدت آثاره ولا يعرف اين فقد . . !

انها ورقة استشهاد زوجها ثلاثة واربعين . . .

صاحبة الحقيبة: ولماذا تتجنب الناس هكذا . . ؟

العجوز: اتعلمين بأن زوجها هي ايضاً . . يدعى سيدوروف . في بلدتنا اناس كثيرون باسم سيدوروف . اما اسم زوجها الكامل فهو: آندريه بيتر وفيج سيدوروف

صاحبة الحقيبة: هكذا اذن . . !

العجوز: نعم . . وهي تعتقد بأن المفقود الذي سيصل اليوم انما هو زوجها . . .

صاحبة الحقيبة: اذا كان زوجها قد فقد . . فابن من هذا الطفل . . ؟

العجوز: ابنها:

صاحبة الحقيبة: هل تزوجت رجلاً ثانياً . . ؟

العجوز: همس . . اسكتي . . .

صاحبة الحقيبة: (لاتحزر الامر) آه . . . كيف استطاعت . . . . . ؟

العجوز: لقد اوقعها الشيطان . في احد الايام . . الى مدينتنا . . جاء مهندس . . .

صاحبة الحقيبة: آه . . . قليلة الحياء . . . الماجنة . . . .

ـ صمت ـ

العجوز: انظري . . تلك المرأة الآتية الى هنا هي الاخرى تنتظر . . . جاءت الى هنا لتستقبل . . .

صاحبة الحقيبة: من؟

العجوز: خطيبها . . . ذهب الى الجبهة . . . ولم يعد من هناك . . .

ـ تدخل المرأة فقط . خطواتها هادئة . . كالشبح . . . تتجه الى

صندوق البريد المنتصب في الطريق . . . تتكىء عليه ، وتحدق في الطريق

العجوز: منذ ان ذهب خطيبها وحتى هذا اليوم . . لم تتزوج من اي رجل أخر

صاحبة الحقيبة: لابد انه لم يوجد من يرغب الزواج منها . . بعد الحرب كثير من النساء . . . بقين وحيدات . . .

العجوز: كلا . . لو ارادت الزواج . . لوجدت من يتزوجها . . لكنها هي لم تتزوج . . حتى بعد علمها بفقدان خطيبها . انها تعتبر في مدينتنا عاملة طليعية متقدمة في المصنع الذي تعمل فيه . . حتى انهم كتبوا عنها في الصحف . انها هي . . لاتريد الزواج من رجل غير خطيبها . . . لقد احبته بقوة ، ولا تستطيع نسيانه . . وهي تنتظره حتى الآن . . .

صاحبة الحقيبة: ومن هو خطيبها؟ .

العجوز: اسمه . . . سيدوروف ايضاً . . . واسمه الكامل : بيوتر آفاناسيفيچ سيدوروف .

صاحبة الحقيبة: ولكن مكتوب في الصحيفة آ . ب . سيدوروف . وليس : ب . آ . سيدوروف .

العجوز: نعم . . ولكنها هي . تأمل ان تكون الصحيفة قد اخطأت خطأ مطبعياً فكتبت . أ . ب . بدلاً من . ب . آ . الامل عذب لكل انسان . فلنأمل مادام الامل يريحها . . . وربما يعود حبيبها يوماً . . بالفعل . او ربما عندما سيعود ابني هذا اليوم يعرف عن خطيبها شيئاً . . ويخبرها بشيء ماعنه . . .

ـ تنظر الى الساعة ـ

لقد مضى الوقت دون ان نشعر بعد قليل سيصل الباص سيرتاح ولدي شهراً كاملاً . . . وسأزوجه خلال هذا الشهر لقد وجدت الفتاة التي سازفها اليه . . .

صاحبة الحقيبة : ايتها الجدة . . لقد احضرت كل شيء لابنك . . حتى العروس التي سيتزوجها . . . اسمعي ايتها الجدة . . . ليس معلوماً من الذي سيصل هذا اليوم . . ! ماذا لوكان الآتي ليس ابنك . . . ؟ ماذا لوظهر فجأة انه . . . زوج هذه . . . ؟

ـ تشير الى المرأة صاحبة الطفل ـ

العجوز: كلا . . انه ابني . . . ! ابني الذي سيصل . . فانا على يقين بأنه حي . . لم يمت . . .

صاحبة الحقيبة : كيف تعلمين هذا؟

العجوز: سأقول لك سراً . . لقد خطت له في قميصه ، صلاة . .

صاحبة الحقيبة : صلاة . . . ؟

العجوز: نعم . . صلاة . . هناك صلوات تحفظ الانسان وتقيه الشرور . فمهما حدث لذاك الانسان . . فان الصلاة ستعيده سالماً . . وتجلعه يلتقي باهله مرة اخرى . . ! لقد خطت صلاة واحدة في قميص . . صقري . . . وصلاة ثانية احتفظت بها هنا . . . حفرت لها ودفنتها قرب البيت . . الصلوات هي التي ستجعل المفقود الذي سيصل اليوم انما هوولدي . . . ولدي الذي سيصل اليوم .

ـ صمت ـ

ـ صاحبة الحقيبة تخرج من تحت مظلة محطة تنظر المسافرين تنظر الى الطريق ثم تقترب من المرأة صاحبة الطفل ـ

صاحبة الحقيبة : كيف حدث لك هذا . . . ها . . . ؟ كان عليك الاتنجبي هذا الطفل . . . على الاقل . . . ؟ ماحاجتك الى طفل من غير زوج شرعي؟

ـ المرأة صاحبة الطفل ، تلتفت بلا مبالاة الى الجانب الآخر ـ

ان فعلته لامر مشين . . . نعم . . مشين ـ **تعود الى قرب العجوز ـ**

انها متكبرة . . ترفض حتى الكلام . . . ـ **تجلس قرب العجوز ـ**

العجوز: لاتتكلمي هكذا . . **فهي ليست متكبرة . . انها جد** متواضعة . . .

صاحبة الحقيبة : يا لها من متواضعة عظيمة . . . ! متواضعة الى درجة انها قد ولدت طفلاً من غير زوجها . . . !!

ـ تتوجه بالكلام الى المرأة **صاحبة الطفل ـ**

هل تعتقدين بأن زوجك سيقول لك عندما يعود : شكراً لك ياعزيزتي . . . على هذا الطفل؟!

صاحبة الطفل : (فجأة) اسكتي . . ! **(تضم الطفل الى صدرها .** تنهض تقترب من المرأة **صاحبة الحقيبة . .) ـ**

هل لديك اطفال . . ؟

صاحبة الحقيبة : نعم . . عندي . . .

صاحبة الطفل : وزوج . . . ؟

صاحبة الحقيبة : **وماذا تظنين؟ طبعاً عندي زوج . . فانا لست بغياً ، كي ألد اطفالاً من رجل غير زوجي . . . !**

صاحبة الطفل : (بهدوء ، وبتأمل ، وبشعور من المهانة) . . اجل . . انت لست كذلك وانت في عصمة زوج ، وانت تعيشين مع هذا الزوج ، وتنامين معه . . . ! اما انا ـ فقد تركني زوجي بعد ثمانية ايام . . من يوم زفافنا . راح يحارب ولم يعد . . انتظرته عشرين عاماً . . ! طوال هذه العشرين عاماً ، تمنيت ان يكون لي طفل . . . تمنيت جداً ، ان يكون لي طفل استطيع مناغاته والحنو عليه . . طفل . . ، اهد هده واضمه الى صدري . . . فانا ايضاً ، بشر حي . . .

هل تعرفين ، شيئاً عن الليالي الطويلة في حياة امرأة وحيدة . . ؟ هل تعرفين شيئاً عن هذه الليالي ، التي لطولها ، تتقلبين فيها . . تدورين طوالها . . تأرقين . . ويبدو لك معها . . الا امل في طلوع نهار

جديد بعدها . . وانت وحيدة . . اليوم انت وحيدة . . وغداً انت وحيدة . . وبعد عام انت وحيدة . . والحياة كلها وانت وحيدة . . كلا . . انه لوعاد . . لوعاد زوجي اليوم . . فلن يعيب عليّ مافعلت . سيفهم . . سيعود الآن وسيفهم . . سنعيش معاً دون ان يكدر حياتنا شيء . . سيعود الآن وسترين ذلك بعينيك . . .

ـ صمت ـ

المرأة فقط : (بصوت عال) وصل . . جاء . . !

ـ يسمع في البعيد ضجيج محرك سيارة الباص المقتربة . الجميع بلا حراك . يسودهم قلق الانتظار الممض تمر نحو دقيقة على هذه الحالة . صوت محرك الباص يقترب . يسمع اخيراً كيف ان الباص قد اصبح قريباً جداً . صوت وقوف الباص . المرأة صاحبة الحقيبة متنبهة تسرع الى الباص يسمع صوت هو «لاتسرعي ايتها المواطنة . . دعيني انزل من الباص . . » يدخل هو يحمل حقيبة صغيرة في يده . . صمت تقف النساء الثلاث كالمسمرات في الارض . خلف المسرح يسمع صوت محرك الباص الذي اخذ يبتعد . المرأة العجوز تسقط من يدها الساعة المنضدية التي كانت ممسكة بها ـ

هو: (للمرأة العجوز) . . لقد عرفتك ، ايتها الجدة!

ـ يقترب من العجوز بيد ممدودة ويرفع الساعة المنضدية من الارض ـ

كانوا يسمونك ، في تلك الايام ، العمة باشا كنت عاملة التنظيف في مدرستنا . . ؟ اليس هذا صحيحاً . . ؟ لقد كبرت الآن . لماذا تنظرين الي بغرابة هكذا . . ؟ ـ يصافح العجوز ـ الاتعرفيني؟

العجوز: اعرفك . . . اعرفك . . . كيف لا اعرفك . . . ؟ لقد كنت قبل الحرب مصلحاً في المدرسة . . لكننا هنا؟ نسيناك تماماً طوال هذه السنين . . . . نسينا ان كان في بلدتنا معلم اسمه : آندريدبا بارفير وفيج سيدوروف . . ! نسيناك واسقطناك من بصرنا وذاكرتنا . . . لاتواء خذني . . .

هو: ليس هذا بغريب على اية حال ايتها العمة باشا . . . فقد مرت سنوت كثيرة . . . !

العجوز: نعم . . نعم . . عشرون عاماً كاملة . . . .

هو: (ينظر باتجاه البلدة وفي اتجاهات متعددة)

اوه . . كم تغيرت بلدة دوبوفك . . ! هناك على التل . . مدرستنا . . وهناك . . . اعتقد هناك المستشفى . . . لكن المدرسة والمستشفى تبدوان جديدين . ! سمعت ان الحرب قد مرت على بلدتنا ايضاً . . .

العجوز: لم يبق أثر من أثار الحرب ، ياولدي . . اعيد بناء البلدة من جديد . . .

هو: (مبتسماً) حسناً . . كيف حالك الآن ايتها العمة باشا . . ؟ كيف حال عائلتي . . ؟

العجوز: كيف اقول لك . . ؟ انتظر يابني . . . دعني الم شتات ذاكرتي . . . شيء ما . . إمّحىٰ من ذاكرتي ، لقد كبرت ، ياالهي ! . . . لو . . لو . . لوتذكّرني انت . . . ذكرني ، انا المرأة

العجوز. ماكان اسم زوجتك :

هو (بحذر شديد) . . كان . . اسمها . . . ناتاليا ، كانت تعمل طبية في المستشفىٰ . . الا تتذكرين؟ . .

العجوز: اذكر . . اذكر يابني . . . اجل ، لقد تذكرتها . . . ! ولكن ، ياولدي ، في المستشفىٰ الآف . . . طبيبة اخرى . .

هو: وهي . . ؟ . . ناتاليا . . ؟ . . اين هي الآن؟ . .

العجوز: آه ، ياصقري ، . . دعني اضمك الى صدري . . .

ـ المرأة العجوزتحتضنه . وبيديها النحيلتين المتشنجتين تمسح شعره

انت ايضا قد كبرت ، ياولدي . . أ ه ياإلهي . .

هو: ايتها العمة باشا . . !

العجوز: (تمسح دموعها) . . لم يعد لنا تاليا . . اي وجود . . . .

هو: كيف . . ؟

العجوز: ذهبت ، مثلك الي الحرب ، لكنها هي ، لم تعد ، مثلما عدت انت . لقد استشهدت هناك يابني . اما انت فقد حدثت لك معجزة . . وعُدت . . .

ـ صمت ـ

هو: والاطفال . . ؟ اين اطفالنا . . ؟

العجوز: لا اعلم . سلموا الى دار الاطفال . . ! اما اين هم الان . . فلا علم لي بذلك . . .

هو: في اي دار للاطفال؟ . .

العجوز: ومن يعلم . . ؟ قبيل وصول النازيين الى بلدتنا . . نقل الاطفال الى مكان ما . .

هو: الى اي مكان . . ؟

العجوز: لا اعلم . . لوكنت اعلم لاخبرتك بكل شيء . . ولما اخفيت عنك شيئاً . . .

هو: (محتضناً راسه بكلتا يديه ، ينزل جالساً على حقيبته) . ظننت انه بابتداء هذا اليوم . . ستنتهي الحرب بالنسبة لي . . . .

العجوز: ياالهي . . لماذا اقف هكذا ، كالمصابة بالطاعون . فلنذهب يابني . . لقد اعددت كل شيء في البيت . . سخنت الماء . . . وخبزت الفطائر . . لنذهب ، فقد اتعبك طريق السفر . . .

ـ ستار ـ

محمد احمد العلي في مجموعته القصصية «كل الماضي وكل الآتي»



خضير عبد الامير

اصدر القاص محمد احمد العلي اولى مجاميعه القصصية عام ١٩٧٠ وقد اسماها (فوانيس النهار الاربعين) واهداها الى بذرة الارض الطيبة الذي تصافح طفولته السنابل وتنموحبات القمح في راحتيه طعاماً لكل فم الى صديقه الفلاح .

وكان آنئذ يعيش موزعاً نصفه في القرية ونصفه الآخر في المدينة ، ويظهر ان نصف المدينة انتصر فترك حياة القرية وسكن بغداد صامتاً بعد تلك الفترة الخصبة ادبياً من اوائل السبعينات .

لقد لفته السنوات وطوت قصصه الايام ولم يعد يذكر الا لماماً او عندما تتم احصائية عن القصة العراقية ، وذلك لان عقدا من الزمان ليس هيناً ان يصمت فيه قاص شغله الابداع سنين طوالاً .

ولكن صمت القاص هذا لم يكن بعداً عن حركة الادب والثقافة بصورة عامة وانما كان وقتاً شغل القاص نفسه فيه قارئاً متبحراً في اللغة والادب والرواية متابعاً لما يكتب في مجلات الادب وصحافته .

وقامت الحرب بين اعداء العراق من طامعين وغادرين نتيجة تدخلهم السافر بشؤونه الداخلية .

وبين شعب العراق الذي هب مدافعاً عن حقه ووجوده في الحياة وفي الوطن .

فكانت ايام المعارك بين ايران والعراق اياماً جديدة ظهر فيها ادب جديد تميز برفده لحقائق المعارك ولجبهات القتال بما فيها موقف الفرد في الداخل وموقف الجندي مدافعاً عن حدوده الخارجية .

وبغض النظر عن مستويات هذه الكتابة وهي في بدايتها حيث ان تجربة ادب الحرب تجربة جديدة فأن جميع ما كتب جاء ضمن تجارب المعايشة والقراءة في ادبيات الحرب وفي امهات كتب الرواية والقصة تلك التي تناولت وقائع الحروب في العالم .

ثم ان الرؤية الجديدة لواقع القطر العراقي وهو يقف امام اطماع عدو شرس في الوقت الذي كان يعمل من اجل تنفيذ خطط جديدة للتنمية والتطور والبناء دفعت بالكتاب والادباء والشعراء لكتابة جديدة تنطلق من ضوء هذه المفاهيم ، ولذا فان النظرة العالية للموقف الادبي تحددت في رأيي بوجود قصة حرب ، وهكذا فقد واصل العديد من الكتاب كتابة قصة وقصيدة وحتى موضوعة سياسية وفكرية .

وكتب محمد احمد العلي قصة اسمها (الحطام) ونشرها في جريدة الثورة ، وقلت انها تباشير العودة لهذا القاص الجاد . ولم يتوقف عن الكتابة ، لقد حاول جاهداً ان يواكب مسيرة الابداع مع زملائه كتاب القصة ، واذ يقدم في (الحطام) رؤية عائلة فيها جاءهم به ولدهم الطيار من حطام لطائرة العدو التي اسقطها ، واذ يتحلقوا حول الحطام كمجلس عائلي ، فان ذلك الحطام يتحول الى تذكارات صغيرة تتزين به غرفة الاستقبال . ومن هذا المنطلق ذي الرؤية الواسعة لما يطرحه من قصص يضع فينا كقراء ثقة الانسان العامل والعالم بما تصنعه يداه وما يقدمه فكره من اشياء تتناسب

وعظمة مهمة الحرب وتأثيرها على طبقات الشعب. فيكتب ز ـ من البيان العسكري يمجد فيه عظمة الام وموقفها النبيل من الحرب واستماعها للبيانات العسكرية اضافة لوجود فلذات لها يتوزعون في كل مكان من الجبهات الى معامل الانتاج، ويكون الحرف ز، الزمان، الازل، كل الايحاءات التي يشكلها هذا الحرف ويمنحها لألوان الاسماء وارفعها في نظره، هناك الرؤيتان، الفقرة زاي من البيان وموقف الام داخل البيت وفلسفة الحياة كلها اضافة الى استطرادات تعشقها روح الكاتب.

ويكتب قصة (الموضع) وحكاية انسان مقاتل يعود في اجازة الى بيته فيجلس في حديقته مستعرضاً بفكره مرة واخرى مناقشاً مع زوجته مكانه في جبهة القتال، وفي داخل مكان ارضي، اسمه الموضع حيث وضع كل شيء يذكر المرء ببيته ومكانه لتعويض عن حب البيت والعائلة والدفاع عنها. وحينها تبدأ عملية مفاضلة بين الرؤيتين يصبح للموضع مكان مفضل ايضاً بكونه الحامي من عشوائية في القصف والحافظ لارواح الجنود والمقاتلين وهو الرمز الذي تظهر امامه روعة الصمود والدفاع والمواجهة.

ويكتب القاص قصته الرابعة ويسميها (سيد الحاضر). سعيد صديق العمر والطفولة، حاضر ابداً في كل ملحمة، احب امرأة تعمل في دائرة صديقه وبعد ان تمت خطبتها يذهب لاداء الواجب العسكري وتكتب له الشهادة تختفي المرأة الخطيبة مدة وفي عودتها تعود الذكريات للصديق وللخطيبة، فتتحدث عنه وتشيد به وهو الصديق يتذكر مواقف عديدة حصرها في مخيلته وكان فيها صديقه انساناً مثالياً، ويبدأ يقارن بين الشجاعة والرقة وبين التصرف الهادىء الوديع وبسالة النفس في الدفاع عن القيم والمبادىء وخاصة في خطوط النار فهل يعجب؟ الجواب كلا، فضل الصمت والتطلع لخطيبة الشهيد التي بدأت تتحدث عن خطيبها، وقرر الصديق ان يسكت لانه لم يعرف حقيقة هذا الانسان البطل.

ومرة اخرى يكتب القاص قصة «راهي فنجان» الرجل عالي الهامة كبير وعملاق وتلك هي شهادات من جبهات القتال هذه القصة المأساة ذات الموضوع البطولي الخاضع لواقع الاسطورة تتمدد بوجود رجل اسمه راهي فنجان جاء من الصحراء الى الصحراء حيث عقر رجله وهو خلف رشاشة ولم يتراجع حتى الموت مؤكداً على وحدة المقاتلين او هكذا كان شأنهم في كل معركة.

وحينها يتناول قصة عائلة وولدها المقاتل في قصة (طائر اليقظة) فانه لا ينسى الطفولة المتوحدة في سوزان الصغيرة وطيرها الخاص واحساس الجميع بالفة الحياة بها فيها الفة حب طير جميل هذه القصص وغيرها مثل قصة (مراسل حربي) التي نشرها في مجلة الاقلام والتي تتناول الحركة المتغيرة عند الانسان الحساس الواعي من خلال رؤية عينيه منعكسة لداخل النفس وصولاً الى مجموعة القصص القصيرة جداً المثبتة في مجموعته نفسها والتي كل منها تحمل موضوعها الخاص الذي يتكون وفق رؤية قصصية (الزوجة) هي وجود حالة معززة لرغبة الانجاب واستقبال الزوجة لزوجها المقاتل العائد قضية عادية تماماً ولكن القضية في داخل النفس تتسع لتأخذ من وجود الكثرة شيئاً ومن وجود القلة البشرية شيئاً آخر وتنبثق فكرة الانجاب مجددة كجزء من مشاركة الزوجة لزوجها في واجباته ومهماته وكذلك في قصة (الهدية) حيث تعتمد مشاعرها على الحركة الخارجية للاشخاص وما يحملونه، وحول اقتسام الهدية، ان الاستطرادات والتداخلات التي تشكل ديكوراً متباعداً عن القضية الاساسية يوقع القارىء في فخ الضجر البطيء بحيث ان القصة لا تحمل رمزاً ما وانما تبقى هيكلاً خارجياً اعماقه فارغة وواهنة، وفي قصة (الحمد لله) نصطدم بنفس الرؤية الا اننا في لحظات توقف القصة نحس بقيمة الحدث وسعته ونعجب حقاً بوجود اناس لهم مزايا تفوق مزية الانسان العادي وهنا استطاع القاص ان يوهم قارئه اولاً ثم اخذ يكشف عنه كل عملية الايهام تلك بالعبارات الاخيرة للقصة

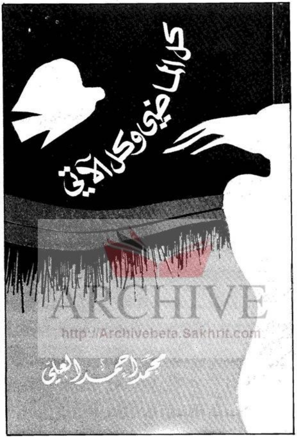
وفي القصة القصيرة (تخطيط) يضع القاص رؤية لوجه الشهيد، او له كله من خلال عملية الاستشهاد التي تقترن بعظمة التضحية واهميتها وهيبتها. فقد بدأ الصديق يرسم صديقه بدون ذنوب، بدون خدوش بدون تآكل وجعله وسيماً وهو هكذا الايغال في الحكايات الشعبية «لقد ذهب طيراً ابيض الى الجنة».

وقصة (البدلة) بدلة مقاتل تكتب له الشهادة وتبقى قطعة القماش عند الخياط، ويحتار الخياط، وثمة خيارات عديدة تجابهه فيبقي زمناً واضعاً بدلة الشهيد في الواجهة، انيقة محفوفة بالوردة وحولها تحوم روائح العطر ومدون عليها ليست للبيع.

وفي قصة (رامية) قصة الصراع بين الرجل والمرأة، الزوجة والزوج وحيث كل منهما موقف خاص ولكن موقف الرجل طراز خاص لانه موقف محلى بشجاعة (متدربة على شرب النار والتقام القذائف والشظايا) كما يقول البطل.

وموقف الزوجة هو موقف الهاجس الحي الذي يحن الى رؤية يومية عهادها السلام والاطمئنان ولكن هذين الموقفين يذوبان في موقف واحد، اي في عودة الزوجة لزوجها بعد ان عرفت اهداف زوجها النبيلة وهي تردد «اني آتية، واني لا اصلح لسواك».

ثم نتعرف على قصة (المدفع) والبدايات الاولى لمعرفة وضع المدفعي القديم وولده الذي اصبح معلماً يخط لتلامذته شيئاً عن مدفع عراقي جديد.



وفي (الكعكة) تواصل حيوي بين المقاتل وعائلته، وبين المقاتل واصدقائه رغم خيط الحزن الشفيف الذي يمتد من الجبهة الى المدينة، وكذلك في قصة (الشاهد) هذه القصة المؤسية.

ان قصة مثل (الجبل) تكمن في دواخلها كل عذابات الانسان وتوقه من اجل قهر الطبيعة فالعنز والجبل والانسان هم اداة للتوحد مع قيم الكون والطبيعة ومع عظمة المكون، والبطل هنا يبدو مدركاً واعياً لموقفه، كل هذه الاشياء التي تحيط بالفتى بطل قصة (الجبل) من صنع خالق ومن صنع انسان ايضاً وصل لهذه الاصقاع المجهولة.

ان قصص محمد احمد العلي تقف مع عذابات النفس الانسانية ولكنها لا تفصح عن نفسها برومانسية حادة وانما تحاول ان تفلسف الاشياء بذهنية صافية اقول ايضاً ان كتاباته تصل الى موقف قصصي من خلال اللغة، وان الاستطرادات العديدة قد تفسد تجربة اكتشاف القصة من قبل القارىء.

ان تراتيل الروح المعمقة التي نجدها تحت لباس التصوف وهي منبثة بين اسطر القصص ومواضيعها التي تعتمد عنصر الشهادة كدالة اساسية في وجود المقاتل وهو يجابه قوى الشر.

هذه الكلمات قد لا تفي الحديث عن قاص عائد تكون قصصه الحرب وتأخذ بيده قصة الجبهات تشير الى كل هذا عبارته المتئدة الهادئة ذات المعنى والدالة على عمق في المخيلة، والعمق الزائد هنا قد يفسد فنية القصة وانسيابيتها وعفويتها ويدخلها في صناعة لا مبر ر لها.

الكائن الغريب

محمد حياوي

- ١ -

كل شيء هادىء في المساء، الأغنام تجتر العشب بتلذذ والحملان الصغيرة شبعت تماماً وبدأت تناطح بعضها البعض، ودفق هادىء من رياح شماليه بات يداعب يشماغه المنقط بآلفة وهو يتأمل القبة الزرقاء للمرقد البعيد عند أقدام شجرة السدر الى الجنوب من القرية التي تستتر بهدوء عند حافة «بحر السباع»، أرسل نظره ببطء الى اليمين من ذلك المرقد حيث ينتصب بيته الطيني تلاصقه الزريبه الصغيرة وقد لاح له من بعيد كوم التبن جوار الجدار القصبي لـ «مضيفه»، تذكر كلبته التي حبسها في الزريبة بعد أن عضت صبية حاولت الأقتراب من جرائها الاربعة حديثة الولادة ثم بقرته المبقعه الولادة التي لابد أنها تقبع بهدوء جنب كوم التبن هناك، ظلال النخلة التي يجلس عند أسفل جذعها كان يسقط مباشرة فوق شجيرات العاقول الثلاث الأن، أعتقد أن الوقت قد حان للعودة الا أنه تمهل قليلاً وهو يلف له لفافة تبغ من كيسه الصوفي المخطط بعد أن أجتاحه خور لذيذ وهو يتأمل الأشياء من حوله، كل شيء هادىء هذا المساء، هكذا فكر «زاير عطيه» بعد أن علق نظره عند نقطة ما في الأفق الذي بدأت أشياؤه بالتداخل وآخذ الظلام الزاحف من الشرق يغرق خطوطه الخضراء الداكنه، حتى أنه لم ينتبه الى «الحاج مرجان» وهو يمرق بالجرار عبر الطريق الترابي الى الجنوب وهو يهتف به من بعيد

- الله يقويك زاير!

عندها لوح له من مكانه وهو يشيعه بنظره حيث أخذ الجرار يتقاذفه فوق ظهره بقوة مخلفاً قرقعة متقطعة متقافزاً فوق الأرض الترابية المحروثه، صوت فاخت يصل الى سمعه من بعيد، بعيد جداً، من القرية ربما، الا أنه أستطاع أن يردد بداخله مع نغمة صوت الطائر، ياقوقتي، أين أختي، بالحله، «أشتاكل»، باقله، لم تكن لديه الرغبة بالعودة في ذلك المساء، الا أن العتمة الزاحفة من الشرق بدت تغرق الأفق أمامه حتى تراءت له معالم القرية من بعيد مثل علب مبعثره يتخللها النخيل في حين لاحت له قبة المرقد الزرقاء التي لازالت تعكس بعض لمعان باهت لخيوط الشمس التي غطس قرصها في نقطة مافي عمق الغرب وآخذت طيور الحجل والزرازير تعود بتشكيلات مبعثره فوق في السماء الى أعشاشها عند تيجان النخيل المتسامق أو في الأرض بين منابت أعواد الحلفاء الكثيفه والحندقوق أو وسط كعوب أعواد الحنطه المحصوده، عندما بدأ زم أطراف القطيع وجمع بعض الحملان المشاكسة من السواقي الطينية المتروكة أرتفع دوي غير مألوف في السماء، بعيداً من عمق الأفق أنبثقت نقطة سوداء مغبره، صغيرة كحبة حمص، سرعان ماكبرت وهي تهدر، هبطت، بدأت تناور الأن، فوق القريه تماماً، ثم بسرعة عجيبة أنقضت من جهة الشمال طائرة فضية أخترقت الحيز الفاصل بينها تلك الطائرة السوداء التي أنخفضت حتى خالها قد أرتطمت بالأرض، أختفى أثرها الأن، ثم ظهرت فجأة جنوباً عند المرقد لتصعد عمودياً نحو قلب السماء مخلفة هالة من دخان أسود بدت تلف المرقد والمنطقة حوله حتى أنه لم يستطع أن يشاهد قمة شجرة السدر الكبيرة هناك، بعدها حدث كل شيء بلمح البصر، أنقضت الطائرة الفضية على تلك الطائرة المسعورة ثم أنحرفت عائدة شمالاً بعد أن أحالتها الى هالة سوداء ظلت معلقة في السماء كنتفة صوف محترقة بينما أمتد خيط من دخان أبيض مبعثر ضاعت نهايته في النقطة التي اخترقت بها الطائرة الفضية اطر سماء المنطقة لفتره من الزمن.

- ٢ -

«زاير عطيه» أول من وصل المكان المعزول عند ذلك المرقد الصغير حيث بيته الطيني وزريبته في طرف القرية البعيد من بحر السباع، كان كل شيء مسوّد تقريباً، الجدران الطينية والأبواب وقبة المرقد التي انشطرت عند قمتها، أما جدار الباحه القصبي «والمضيّف» فلا أثر لهما تماماً، على بعد بضعة امتار الى الجنوب كانت هناك الجراء الاربعة محترقة وقد إنهال بعض تراب مسود فوقها، بقرته المبقعه الولادّه تنتصب عند كوم التبن الذي بدا متناثراً يملأ الأرض حول الزريبه وهي تتأمله بسكون، توجه ببطء صوب الزريبة الخشبية الصغيره، ضرب بابها الصفيحي الموصد بمقدمة نعله قرقع بقوة فأرتفع نباح الكلبة داخله، من صوب القرية طرق

سمعه صوت أطلاقات ناريه بعيده، الفلاحون في طريقهم اليه، لن يصلوا قبل نصف ساعة على الأقل، الظلام بدأ يلف المكان تماماً وقد تلألأت بعض نجوم فوق، غرز كف المعول في الأرض وعلق عند طرفه فانوساً صغيرا ثم راح يهيل التراب على بقايا الجراء الأربعة، عند الجدول الشمالي الممتد بعيداً صوب القرية سمع صوت حركة ماي الماء، أنتصب، أطرق سمعه لجهة الصوت وهو يحدق في عمق الظلمة حيث تجثم بناية المرقد الحجرية بجوار كتلة شجرة السدر الهائلة بينما أرتفعت أصوات نقيق متداخله وعواء ذئب في الجانب الشرقي البعيد

- مَن هناك؟؟

دوىٰ صوته بقوه ممزقاً السكون الذي يلف المنطقة من حوله، صدىٰ كلماته يتردد عبر مسارب الأرض الموحله بينما أرتفع نباح الكلبة داخل الزريبة، بعد أن أكمل دفن الجراء حمل الفانوس الصغير وتوجه صوب المرقد، تفحصه من الداخل، قطع كبيرة من طلاء باطن القبة والجص قد تكومت فوق القبر المغطىٰ بقطعه خضراء، ركن الفانوس علىٰ دكه جانبية ثم أزاحها الىٰ الزاوية، أصلح من شأن صورة أحد الأمه علىٰ الجدار المواجه للباب الخشبي ذي الطلاقتين، حمل الفانوس الصغير وخرج بعد أن أوصد الباب بالسلسلة الحديدية الصغيرة المثبتة عند عارضته العليا، في الخارج أرتفع صوت النقيق عالياً وقد لفحت وجهه المتعب نسمة هواء باردة تراقص علىٰ إثرها اللسان الناري للفانوس داخل الزجاجه الدائرية الرقيقه، وعندما حمله الىٰ الأعلىٰ قليلاً ليكشف الطريق لاح له شبح كائن غريب ينتصب أمامه بذهول عجيب وقد تمزقت ملابسه الداكنة، يمسك بمسدس ضخم وخوف هائل يقطر من حدقتيه الغائرتين، توقف مكانه منذ هلاً وهو يتأمل ذلك الكائن الغريب المتسخ، عشرات الرقع الجلدية والأحزمة تتخلل بدلته الممزقة ذات اللون الداكن، يتلفت مذعوراً بين حين وأخر وهو يتفرس أشياء لامرئيه في عمق الظلمة، بقيا هكذا فترة من الزمن وعندما تحرك «زاير عطيه» صوب البيت المحترق تحرك خلفه يتقدمه مسدسه بذعر بينما تجاهله الاخر بعد أن ركن الفانوس الصغير فوق طست مقلوب وبدأ يعد الدله ويوقد الكانون المغطىٰ بالرماد، تأمل الكائن الدار بريبة وحذر، من جهة «بحر السباع» دوّىٰ صوت أطلاقات نارية، أنتفض الغريب علىٰ أثره، ركض صوب «زاير عطيه» الذي أنشغل بأشعال جذوة الكانون الطيني، كان يرتجف بقوة ومسدسه مشهرا أمامه، هزه بعنف وهو يتمتم:

- مما..... ماذا هناك؟؟

تأمله «زاير عطيه» بصمت وقد أستقرت خرزتي عينيه وسط حدقتيها تماماً

- الفلاحون

قالها بوضوح ثم عاد بهدوء ينفخ في نار الكانون الذي بدأت جذوته بالأشتعال، ركض الآخر صوب الباب، فتحه، تأمل في الظلمه، لم يستطع أن يرىٰ شيء البته خلال السواد الكثيف المنتشر حول البيت، أغلق الباب بقوة، ركض صوب الجدار المتهدم ناحية المرقد، أجتازه بذعر ثم غاص بالظلمة، عندما بدأت رائحة القهوة النفاذة تنتشر من تحت غطاء الدله النحاسيه عاد ذلك الكائن من جديد يركبه الذعر بعد أن أرتفع عواء ذئب من جهة ما الىٰ الشرق، تأمل «زاير عطيه» بذهول ولازال يصوب مسدسه الكبير نحوه، تلفت حوله بسرعة ثم توارىٰ خلف الهيكل الخشبي للزريبة، دوت بضع أطلاقات أمام واجهة الدار الطينية، هتف بعضهم من بعيد بنبرات قوية:

- زاير.... يازاير... هل أنت بخير؟

نهض من مكانه أمام الكانون وخطا بخطوات وئيدة نحو الباب الخشبي المغلف بالصفيح الصدء، أزال الرتاج عنه وفتحه، طالعته وجوه الفلاحين الصارمة وهم يحملون البنادق والفوانيس، لمح بينهم وجه «الحاج مرجان» رئيس التعاونية المنتفخ بشاربه المشذب، كذلك وجه «علوان المطلك» مسؤول المنظمه الحزبية، تنفسوا الصعداء جميعاً عندما لاحت لهم قامته القصيرة وسط خشبات الباب الثلاث، عندها أرتفع صوت «علوان المطلك» القوي

- نبحث عن الطيار الأيراني... ألم يلح لك؟

أبتسم بأطمئنان وأستدار داخلاً الىٰ باحة الدار بعد أن هتف بهم:

- تعالوا أنه هنا

تدفق البعض عبر الباحة المهدمة وهم يبحثون عن ذلك الكائن الغريب، أكد لهم أنه قد شاهده توا، قبل مجيئهم بلحظات.

- ولكن أنتبهوا... أنه مذعور ويحمل مسدساً.

بحثوا خلف المرقد وفي الأيوان الصغير وتحت أكوام التبن المجاوره وحول السواقي المتروكة قرب المرقد، الا أنهم لم يعثروا علىٰ أثر له، عندها أنتبه «زاير عطيه» الىٰ الزريبه، وفي اللحظة التي هم بها التوجه الىٰ هناك أنطلقت صرخة ممطوطة من داخل الزريبه حل بعدها السكون، وعندما فتح الباب الصفيحي الواهن وجده ممدداً علىٰ ظهره والدماء تنز من نحره بينما أنتصبت الكلبة علىٰ قدميها الأماميتين في زاوية من الزريبه وقد تدلىٰ لسانها الىٰ جانب.

توجه الحشد صوب القرية وهم يحملونه معهم، وبعد أن أوصد الباب خلفهم تناهىٰ الىٰ سمعه من بعيد، بعيد جداً، من مكان ما الىٰ الشرق عواء ذئاب ممطوط أشبه بالعويل

*** القصة الفائزة بالجائزة التقديرية في مسابقة قادسية صدام - الثالثة - للقصة القصيرة.**

المسرح الجديد

ب . دور

الاستاذ في معهد الدراسات المسرحية في السوربون

ترجمة :

نهاد التكرلي

يمكن اعتبار بداية الخمسينات التاريخ الذي انطلقت منه نشأة ما اسماه النقاد بعد حين «المسرح الجديد» . وهذه التسمية اطلقوها على غرار مصطلح «الرواية الجديدة» التي تميّزت بهذا اللقب قبل هذه الفترة بزمن قصير، لغرض لا يخلو من الدعاية . كان هذان اللونان الادبيان يشتركان في بعض الاهداف : منها قطع الصلة بالتراث (المتمثل خاصة في النزعتين التقليديتين النفسية والانسانية)، والانتهاء الى بعض كبّار الكتّاب من السلف (الذين يمكن ان نذكر من بينهم جيمس جويس وفرانز كافكا) والتاثر بكاتب معاصر على درجة كبيرة من الاهمّية هو: ساموئيل بيكت . والحقيقة ان اخراج مسرحيّة «بانتظار غودو» في ١٩٥٤ على مسرح (بابيلون) في باريس والنجاح الذي صادفته هذه المسرحية ـ وهو نجاح نسبي لكنه حاسم ـ أدّى الى ترسيخ بنيان هذا «المسرح الجديد» الذي لم يكن قد حاز بعد على هذه التسمية .

(١) مسرح الرفض:

الواقع ان التظاهرات الاولى التي تمخض عنها «المسرح الجديد» حدثت في ١٩٥٠ . ففي هذه السنة بالذات اعلن مسرح (**نوكتانبول**) عن عرض مسرحية «**المغنّية الصلعاء**» للكاتب المسرحي المعاصر **يوجين يونيسكو**، كما نشرت مسرحيتان للكاتب آرتور اداموف عنوانها : «**المحاكاة التهكمية**» و «**الغزو**» في كتاب ضمّنه **أندريه جيد، وبريفير، ورنيه شار** بعض عبارات الثناء . وفي هذه السنة نفسها أُخرجت مسرحية أداموف الثانية «**المناورة الكبيرة والصغيرة**» ومُثّلت على مسرح **نوكتانبول** ايضا .

كانت عناوين هذه المسرحيات بحد ذاتها تشير بدرجة كافية الى صفة هذا المسرح وتوحي لنا انه ينبثق عن رفض للمسرح كما كان يطبق حتى ذلك الحين. والواقع لاتوجد في مسرحية «المغنية الصلعاء» لامغنية ولا مغنية صلعاء . لانشاهد على خشبة المسرح سوى السيد سميث والسيدة سميث والسيد واطسن وزوجته، وهم يكررون بصورة مملة خلال الامسية كلها، مواضيع مطروقة مبتذلة ليس لها بداية ولا نهاية . (وقد أقرّ يونيسكو بعد مدة انه اقتبسها من كتاب لتعلم اللغة الانكليزية .) . كان (ادادموف) قد بين بصراحة على غلاف الجزء الاول من مجموعة مسرحياته انه : يرفض بصورة مقصودة الخضوع لما يسميه (**جان فيلار**) **تخاريم الحوار والعقدة. الشيء الذي كان يرفضه رفضاً باتاً هؤلاء المسرحيون الجدد هو المسرح النفسي وحتى المسرح الفلسفي اللذين كانت تزدهر بهما اجمل اماسي المسرح الفرنسي في فترة مابين الحربين . كان هؤلاء المسرحيون يندّدون بالدقائق اللغوية التي تمتاز بها نصوص مسرحيات (جان جيرودو) وبشغف** (كوكتو) بتقليد الاقدمين ويعتبرون ذلك خيانة لما يتطلبه المسرح الحقيقي . وكانوا في الوقت ذاته يهاجمون مسرحيات (**كامو**) باعتبارها تحمل رسالة ، وينفرون من مسرح سارتر ايضا (لا باعتباره مؤلف «في جلسة سريّة» بل باعتباره مؤلفا لمسرحيات مثل «الايدي القذرة» و« موتى بلا قبور» . كانوا يريدون استبدال ميتافيزيقا اللغة والخطابات الايديولوجية بما يسمونه «التكوين المادي للمشهد» . وكانت عبارة المؤلف المسرحي الفرنسي الشهير (**انتونان آرتو**) ـ الذي لم يكن يعرفه بصورة جيدة في ذلك الحين الا ادادموف الذي يعتبر نفسه احد المنتسبين اليه - : «المشهد مكان مادي محسوس يطالبنا ان نملؤه وان نجعله ينطق بلغته المتقوّمة المحسوسة»، هذه العبارة كان يمكن استخدامها شعارا لهؤلاء المسرحيين منذ ذلك الحين. الم يكن (**ادادموف**) قد تعهّد ان : «يجعل المشهد المكان ذاته الذي تقع فيه الاحداث»؟ ويسترسل ادادموف قائلا : في مسرحي كل شيء مرئي حتى المواضيع ذات الدلالة الخفيّة التي تؤسّس الدرامة . وهو مرئي بحيث يعرض علينا

معنى حرفيا حقيقيا. لهذا نجد في مسرحية (الغزو) ان بلبلة افكار الشخصيات التي تعيقهم جميعا عن تدبير امور حياتهم تتبدى على شكل اضطراب يسود الغرفة التي يقيمون فيها. وفي مسرحية «المناورة الكبيرة والصغيرة» يكون البطل مشوّها جسديا وهذا التشويه يعبر عن العوز الباطني الذي يحسّه، وكذلك في مسرحية «الجميع ضد الجميع» تتركز النقائص الخلقية المنسوبة الى اللاجئين، في عيب جسدي هو العرج الذي يبدوانهم مصابون به. واخيرا نجد ان «الاستاذ تاران» يصاب بهلع شديد لانه يعتقد أن احدهم سيتفه من جهة الى اخرى فيندفع بسبب هذا الخوف الى التجرد من ملابسه. وفي مسرحية (الدرس) ليونيسكو لا تُستخدمَ اللغة للاتصال والتعليم بل تصبح اداة للتفوق: فهي تؤمن سيطرة الاستاذ على تلميذته، وهي سيطرة تصل الى درجة الاغتصاب والقتل (جريمة القتل الرابعة التي ارتكبها الاستاذ ذلك النهار). وفي مسرحية (الكراسي) يؤكد لنا المؤلف ان: موضوع المسرحية ليس ابلاغ رسالة معينة ولا التعبير عن الفشل في الحياة ولا الكارثة النفسيّة التي تحل بالشيوخ، بل هذا الموضوع هو الكراسي بالذات. اي غياب الاشخاص: غياب الامبراطور وغياب الخالق وغياب المادة، اوبمعنى آخر هو: لاواقعيّة العالم والفراغ الميتافيزيقي الذي يسوده، ان موضوعَ المسرحية هو اللاشيء، وهولاشيء يستطيع المشاهدون سماعه ويتجسّد حتى يصبح ملموسا. وهذا هو اوج عدم الاحتمال.

في كل مكان، هنا وهناك، تغمر المشهد الاشياء او المادة، اويفرغ منها. والمؤلف يحاول ان يجعل هذا المشهد يتكلم بلغته الخاصة، وراء الكلمات التي تتفوّه بها الشخصيات، واحيانا على الرغم منها. فالجثة التي تستمر في التضخم في مسرحية (اميديه او: كيف نتخلص منها تعبير عن فشل الحب بين اميديه ومادلين وعن اخفاق حياتها، اكثر بكثير من الكلمات التي يتبادلانها والتي ليس لها اول ولا آخر. لاشك ان مسرحية «بانتظار غودو» تقترب الى اقصى حد ممكن من هذا المسرح «المرئي الحرفي» الذي كان اداموف ويونيسكو يحلمان بتحقيقه. والروائي (الان روب غرييه) الذي كان يحاول ايضا في تلك الفترة انشاء ما اسماه (رولان بارت) «بادب النص» احتفل بمسرحية بيكيت وراى فيها ميلاد مسرح جديد تخلص هو ايضا من «خرافات العمق القديمة»، هذا المسرح، كما يقول روب غرييه، هوبالضبط حضور على المشهد لا غير ويضف قائلا: اننا ندرك فجأة عند النظر اليهما - اي الى المتشردين في المسرحية - هذه الوظيفة الاساسية للتمثيل المسرحي: وهي اظهار الوقائع التي تتألف منها (الآنية) اي الوجود هنا، الوجود الحاضر امامنا. وهذا هو بالضبط الشيء الذي لم نره حتى الان على خشبة المسرح (.....) فالشخصية المسرحية في اغلب الاحيان تقتصر على ان تمثل دورا. كما يفعل الناس الموجودون حولنا في الحياة اليومية، والذين يتملصون من وجودهم الخاص. اما في مسرحية بيكيت فبالعكس كل شيء يحدث كما لوكان المتشردان موجودين على خشبة المسرح من دون دور. انهما موجودان هنا وهما يحاولان ان يبرّرا ذلك. لايبدو ان بحوزتهما نصا اعدّ من قبل وحفظاه بعناية عن ظهر قلب، يستندان اليه. يجب ان يبتكرا، وهذا يعني انهما حرّان. لاشك انها حرية عاطلة. لكن الشيء الوحيد الذي لايملكان الحرية في فعله هو ان يتصرفا، ان يكفّا عن الوجود هنا: لابد ان يبقيا لانهما ينتظران غودو (....). سيكونان موجودين هنا، غدا ايضا وبعد غد. وهكذا (...) انهما وحيدان في المشهد، واقفان هنا، لاجدوى منهما، من دون مستقبل ولا ماضي حاضران امامنا بصورة لا علاج لها.

وهكذا فالمسرح الجديد يقوم بالاجهاز على المبادىء المسرحية التي كانت تحكم المسرح الفرنسي منذ ارسطو. (من دون ان ندخل في حسابنا بطبيعة الحال فترة التوقف الطويلة التي مرت بها العصور الوسيطة). فهو يضع مكان الحادثة المحددة تماما المتطوّرة تدريجيا، سلسلة من اللقاءات والمصادفات والحوادث المتكررة. وهو يخلق بدل الابطال المتماسكين نفسيا، شخصيات لاعمق لها، وفي اغلب الاحيان لا هويّة لها. شخصيات بوسعها القيام باعمال مستحيلة عجيبة (شخصية اميديه ليونيسكو تطير في نهاية المسرحية لأنها لا تجد حلاً آخر لمشكلتها). واللغة هنا بدلا من ان تكون عاملا في المعرفة، تبدو وكأنها السبب ذاته في عدم قابلية الاتصال بين البشر، فهي بدلاً من ان تتيح لهذه المخلوقات الوصول الى حقيقة معينة، ينالونها بعد زمن طويل وبمجهود كبير، تفلت منهم فلا يجدون بحوزتهم الا جملا مهيّئة يكرونها باستمرار.

لكن هذا الوهم في التوصل الى «درجة الصفر» التي يمكن ان تكون نهاية المسرح ايضا. يبقى مجرد وهم من دون شك، وهمٌ لايمكن تحقيقه. ذلك ان المتفرجين والمعلقين ما لبثوا ان سارعوا الى فرض المعنى من جديد على هذه الامثال الرمزية التي كانت تدّعي انها لاتمنح امتيازاً لأي معنى او انها تتقبل جميع المعاني الممكنة. وهكذا اطلق البعض على «المسرح الجديد» اسم «مسرح العبث» وبذلك اعادوا دمجه بهذه الطريقة بتقليد لم يكن تقليد راسين وموليير (موليير باعتباره البورجوازي الصغير للكوميدي فرانسيز على الاقل) فانه تقليد مدعوم على كل حال بتجارب كتاب كبار يتدرجون من جاري الى كافكا، ومن بختنر الى سترندبرغ بل حتى الى بيراندللو ايضا. عندئذ حدث استثمار ايديولوجي حقيقي. فالوجود هنا صار يعني ان لا يكون موجودا في مكان آخر، ان يكون محروما من وجوده في مكان آخر... والحضور والغياب الموجودان بصورة محسوسة على المشهد صار يعنيان ايضا: الامتلاء الزائد او فراغ وجود لا معقول، اي لاهدف له (من المعروف ان اللامعقول هو الوجود الذي لا هدف له). والانسان بعد ان فُصل عن اصوله الدينيّة او الميتافيزيقية اصبح ضائعا، وصار مسعاه لامعنى له ولا جدوى منه، وهو مسعى يأخذ بمخناقه (كما يقول يونيسكو). وهكذا اعيدت الى «المسرح الجديد» بصورة غير محسوسة علاقته بالمسرح الفلسفي وبالادب الذي يحمل رسالة، وامكن العثور من جديد في الوقت ذاته على مقولات هذا المسرح الشكلية. فشخصية (بيرانجيه) ليونيسكو في مسرحية «قاتل غير مأجور» والشخصية الرئيسية في مسرحية «الكركدن» تتقنع من جديد من موقف البطل: لاشك انه بطل تافه لكنه لايزال بالامكان اتخاذه قدوة. وهكذا يسقط مسرح يونيسكو كله في الوعظ. لاشك ان (بيكيت) تحاشى هذا المأزق وبقي يرفض التمسّك بأي شيء لكنه دفع ثمن ذلك اذ اضطر الى

القيام بعملية غربلة وحذف واسعة: فالحوار الموجود في مسرحية «بانتظار غودو» اخلى مكانه لشبه مونولوج تقوم به (ويني) في مسرحية: آه! واحسرتاه على الايام الجميلة. كما استحالت آثارة المسرحية بعد حين الى مسرحيات صغيرة تبدو كأنها موضوعات منسّقة بصورة دقيقة تكاد تكون غير مرئية او غير موجودة. اما اداموف فبالعكس شرع في فتح عالمه الانحصاري على العالم الخارجي، وبعد ان قطع علاقته بالعالم المغلق الذي كانت تنادي به الطليعة، صار لايكتفي بان يجّسد على خشبة المسرح المناورة الكبيرة والصغيرة لكل مجتمع، بل تجاوز ذلك الى اظهار آلاف المناورات الدقيقة اللامحسوسة التي تتفشّى في مجتمعنا الحالي الذي تسيطر عليه فكرة الربح والمنفعة. وهو على الرغم من نجاحه في تحقيق ذلك في مسرحيتيه «بنغ بونغ» و «باولو باولي» فقد اخفق عندما عمد الى إثارة ايام كومونة باريس ولياليها وانجازاتها، بصورة مفصلة في مسرحيته «ربيع ١٧».

(٢): معارضة اخرى: - كان «المسرح الجديد» الذي ظهر في سنوات الخمسين يجنح الى الافول، عندما بدأت مسرحيات بيكيت ويونيسكو تمثّل عام ١٩٦٠ على جميع مسارح العالم وتصبح موضوع تعليقات لاتحصى ودراسات كثيرة بعضها جامعية (كما حدث في اميركا). ليس من شك في ان هذا المسرح كان قد ادّى مهمّته وهي نوع من (ازالة التكييف) الذي كان يمارسه فن المسرحة البورجوازي الموروث من القرن الاخير، الذي مازجته الفنون الادبية الى حد ما، في النصف الاول من القرن العشرين. لكن المسرح الجديد تعثّر في تحقيق مطمحه الرئيسي وهو: تأسيس مسرح (محض) اذا صحّ هذا التعبير، مسرح غير مدين بأي شيء لا للادب ولا للايدولوجيات. الشيء المهم هو انه اثار عملية تحول اساسية سرت في فن المسرحة بقدر سريانها في التطبيق المسرحي، وان هذه العملية لايمكن اعادتها الى الوراء.

لاشك ان مقلّدي «المسرح الجديد» وورثته بقوا يتكاثرون باستمرار (من ولفانغ هيلدشايمر الى ن. ف. سمبسون، مع مرورنا بروبير بنجيه وبالمسرحيات الاولى لهارولد بنتر، ومن دون ان ننسى المؤلفين المسرحيين الذين ظهروا بعد فترة وجيزة في اوربا الشرقية والذين نجحوا في الملاءمة بين فن مسرحي على طريقة بيكيت او يونيسكو وبين تقليدهم الخاص القومي، مثل: (سلافومير مروزيك وفاكلاف هافيل في جيكوسلوفاكيا مثلا).

لكن هنالك متطلبات جديدة بدأت تظهر في الافق ويزداد الاحساس بها. يشهد على ذلك اسمان مهمان هما (بريخت) و(انتونان آرتو) اللذان أصبحا بمثابة شعارين، على الرغم من ان الامر لم يكن يتعلق بتأثير بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، مارسه هذان المؤلفان. (خاصة آرتو الذي كانت آثاره لاتزال ممتنعة على الكثيرين، بالاضافة الى ان اغلبية الذين كانوا ينادون صراحة بانتمائهم الى هذا المؤلف او ذاك او الى الاثنين في وقت واحد، لم يكونوا يكلفون انفسهم عناء قراءتها ومن باب أولى فهمهما).

لكن المسرح الجذيد الذي ظهر في سنوات الستين كان مدفوعا مع ذلك برغبة تحقيق ما أراده هذان المؤلفان: اي اما هذا المسرح الملحمي والسياسي الذي كان بريخت - المتوفى عام ١٩٥٦ - قد وضع نظريته وأسس منهجه وترك نماذج له بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة مثل مسرحية: «أنتيغون» ومسرحية «الأم شجاعة»، واما (مسرح القسوة) الذي كان آرتو - المتوفي في ١٩٤٨ - قد احتفل به واقام مراسيمه. بل وحتى تحقيق الاثنين سوية اذا كان ذلك ممكنا. نستطيع ان نلحق بتيار بريخت عددا لابأس به من الكتّاب المسرحيين الحاليين الذين يكتبون باللغة الالمانية (عدا بيتر هاندكه)، من بينهم ماكس فريش (الذي كانت مقابلته مع بريخت في سويسرة عام ١٩٤٧ حاسمة بالنسبة له). وكذلك مارتن والسر وبيتر فايس. وهم يهدفون بصورة مشتركة الى ان يعالجوا على المسرح، مشاكل المجتمع الألماني (من بينها بطبيعة الحال مسؤولية طغيان النازيّة وانتشارها في المانيا ومسؤولية هذا المجتمع في الحرب وفي معسكرات الاعتقال) وان يفعلوا ذلك باللجوء الى شكل اعاد اليه بريخت اعتباره وهو «المسرحية التعليمية». (وضع ماكس فريش لمسرحية «بيدرمان وشاعلو الحريق» عنوانا فرعيا هو: (مسرحية تعليمية بدون مذهب). يبدو حسب الظاهر ان التغيير الذي احدثه في الفن المسرحي التقليدي كاتب مثل فريش او والسر كان اقل جذريّة من التغيير الذي حققه مؤلفو سنوات الخمسين: فقد اعيدت الى الشخصيات هويتها كما ان وصف الوسط الاجتماعي تفاقم حتى اوشك ان يمسّ حدود النزعة الطبيعية. والحالة هي نفسها بالنسبة الى ما يدعى «بالمسرح الانكليزي الجديد» الذي نشأ الى حد ما عن «مدرسة المطبخ» (حسب عنوان اول مسرحية كتبها ويسكر واسمها: = المطبخ =).

ليس من شك في ان كتّابا مسرحيين مثل جون اوسبورن وارنولد ويسكر استخدموا بعض طرق «المسرح الملحمي» كما نادى به بريخت اي: التأليف على شكل لوحات ينفصل بعضها عن البعض الاخر بصورة واضحة، وادخال اناشيد تقطع العمل المسرحي، ووجود راوية على خشبة المسرح.. الخ.

لكن من الاجدر الحاق هؤلاء المؤلفين المسرحيين بالمسرح الواقعي الذي ظهر في نهاية القرن الاخير وبمسرح ابسن بصورة خاصة (الذي اهتم به اوسبورن كثيرا). المؤلف البريطاني الوحيد الذي حاول انشاء فن مسرحي ملحمي بكل معنى الكلمة هو جون آردن الذي لاتزال مسرحيته (رقصة العريف موسغريف) تُعتبر الى حد ما اكثر الامثال السياسية حدّةً في المسرح الانكليزي المعاصر.

وفي المانيا استوحى بيتر فايس درس بريخت ومثال المسرح الثوري لسنوات العشرين ومسرح اروين بسكاتور بصورة خاصة، فحاول ان يتقن اشكالا جديدة للمسرح السياسي اطلق عليها تعبيرا كان يستخدم سابقاً في المانيا في عهد فايمر، وهو المسرح - الوثيقة، او المسرح الوثائقي. يحدّد لنا الكاتب هذا المسرح الوثائقي فيقول انه ليس الا (مسرح تقارير) فهو: يمتنع عن كل ابتكار ويستخدم مادة وثائقية صادقة يذيعها على خشبة المسرح من دون ان يغيّر محتواها، لكنه يحقق شكلها وفق تركيب معين. وهو لايضع على خشبة المسرح نزاعات فرديّة بل يظهر تصرفات مرتبطة بدوافعهم الاجتماعية والاقتصادية. هذا المسرح الوثائقي الذي يرفض التصور الارسطي (على الرغم من ان بريخت بقي يراعيه) للحكاية الرمزية او للحدث كما يرفض الجانب الخيالي للشخصيات لايعود يمثّل الواقع كما

يتحقق في اللحظة الراهنة بل يورد على خشبة المسرح قطعة معينة من الواقع منزوعة من الدفقة المستمرة للحياة، بعد ان يخضعها لمجهود شكلي شديد الدقة ذي نمط ملحمي (استخدام فترات القطع، تفجير بناء السرد . . . .). وهكذا يصبح وسيلة لاتخاذ موقف سياسي معين. لاشك ان تمثيل هذا النوع من المسرح يستبعد البنائية المسرحية التقليدية ويستدعي امكنة اخرى: اذ يجب ان يتوصل المسرح الوثائقي الى النفوذ الى المعامل والمدارس والميادين وقاعات الاجتماع.

مثل هذا المسرح الوثائقي يفترض، عبر التغييرات البنيوية المسرحية زعزعة كاملة للتطبيق العملي المسرحي (لاشك مسرح فايس يحقق ذلك اكثر من مسرح رودلف هوجهوث الذي ادمجه البعض بصورة تعسفيّة في هذا الاتجاه). وفي فرنسا يبدو عمل مؤلف مثل أرمان غاتي سائرا ايضا في مثل هذا الاتجاه على الرغم من انه لايرتبط بصورة وثيقة ببريخت ولا يقتدي بالمسرح الملحمي.

مثل هذا التصدّع الذي حدث في المفاهيم المسرحية الاساسية (خاصة فيما يتعلق بوحدة المكان او الزمان ووحدة الشخصيات التي صار يحُل مكانها الان تلاعب بالمكان والزمان وتلاعب بالجانب الذاتي والموضوعي لهذه الشخصيات التي انقسمت الى اشكال يوازي عددها عدد «انياتها الممكنة» كما حدث في مسرحية «الحياة الخيالية لعامل التنظيفات اوغست . ج» ومسرحية (غناء عام امام كهربائيين). هذا التصدّع قاد غاتي الى القيام بتجارب تتعلق بمسرح يُكتب ويتمّ اخراجه بالتعاون مع الجمهور الذي تُوجّه اليه هذه المسرحيات (مثلا مسرحية: الشموس الثلاثة عشرة لشارع سانت بليز).

وبالعكس هنالك آثار اخرى، او بالاحرى تجارب اخرى في المسرح (لان مفهوم الاثر ذاته يتلاشى هنا) تنتمي الى ما يمكن تسميته «تيار آرتو». ويتعلق الامر باجراء تخريب حقيقي للتطبيق المسرحي التقليدي وتحقيق ما أسماه أنتونان آرتو في سنوات الثلاثين «مسرح القسوة».

بالطبع يجب ان لانفهم من ذلك انشاء مسرح مؤسّس على ممارسة قسوة مادية بكل معنى الكلمة (لا تتعلق هذه القسوة لا بالصادية ولا بالدم او على الاقل لاتقتصر عليها) بل يجب ان نفهم منه مسرحا يستخدم وسائل بلاستيكية ومادية وينتفع من «جو شعري للمكان مستقل عن اللغة الملفوظة» ليصبح «نداء هائلا للقوى التي تعيد الفكر الى ينبوع صراعاته، عن طريق تقديم الامثلة». او كما يقول آرتو في كتابه (المسرح وبديله): = المسرح كالطاعون يكون على صورة هذه المذبحة وهذا الانفصال الاساسي. فهو يفضح الصراعات ويحرّر القوى ويطلق الامكانيات. واذا كانت هذه الامكانيات وهذه القوى، سوداء، فليس ذلك ذنب الطاعون او المسرح بل ذنب الحياة نفسها. . . والمسرح كالطاعون معدّ لتفريغ الدمامل بصورة جماعية.

لاشك ان مثل هذا المطمح غير قابل للتحقيق بصورة حرفية، فهو يفترض على الاقل تغييرا حضاريا جذريا. لكن هذا لم يمنع من انه اصبح اسطورة بالنسبة الى قطاع كامل من المسرح المعاصر. فنحن نستطيع ان نجد له بعض الاصداء في اكثر اثار هذا العصر تدفقا بالحياة وهي مؤلفات (جان جنيه) وبصورة خاصة مسرحياته الثلاثة التي كتبها في الخمسينات، (من دون اية اشارة الى آرتو، اذ من المحتمل ان جنيه لم يطلع على نصوص آرتو الا مؤخرا). وهذه المسرحيات هي: «الشرفة» و «الزنوج» و«الحواجز الواقعية». لا شك ان جنيه لم يتنازل، كما يطالب آرتو عن «شاعرية اللغة» ليستبدلها بشاعرية المكان كما ان مسرحه لايتوجه الى الحواس اولاً بدلا من التوجه الى الفكر اولاً مثل لغة الكلام. لكن الشئ الذي يدمّره في نهاية الامر هي امكانية التمثيل ذاتها وامكانية وجود يقين لأي نظام (حتى لو كان جماليا). ان مسرح جنيه يريد ان يكون العيد الاخير الذي يمكن ان يحتفل به المسرح الغربي. لا اعرف ماسيكون عليه المسرح في عالم اشتراكي لكني افهم بصورة احسن من ذلك مايمكن ان يكون عليه هذا المسرح لدى الماو ماو. وهو في العالم الغربي الذي يمسّه الموت بصورة متزايدة والذي يستدير نحو الموت، لا يمكن الا ان يفرط في العناية بالانعكاس في مسرحية المسرحية.

وانعكاس الانعكاس هذا، يمكن ان يجعله التلاعب بالرسميات لذيذا يكاد يكون غير مرئي. ونحن اذا اخترنا النظر الى انفسنا بصورة لذيذة اثناء احتضارنا، فمن الضروري ملاحقة الرموز الجنائزية وتنسيقها. (رسالة المؤلف الى جان جاك بوفير بمناسبة نشرة ترجمتين لمسرحية «الخادمات سو. ١٩٥٤».

هذا العيد الاخير هو ايضا العيد الذي يحاول اثارته (فرناندو أرابيل) بقدر أقل من الارهاف والتدقيق، بفضل ما اسماه «مسرح الهلع»: والامر يتعلق بتحويل التمثيل الى نيران كبيرة من البهجة والفرح تمتزج فيها وتغني سوية: المأساة والقرقوز، الشعر والابتذال، الملهاة والميلودراما الحب والمجون، الهيبننغ ونظرية المجموعات، الذوق الفاسد والحس الجمالي المرهف، انتهاك الحرمات واتباع ما هو مقدس، الحكم بالاعدام وتمجيد الحياة، ماهو دنيء وما هو جليل. لكن احتفال (ارابيل) يدور في مجال ضيّق في اغلب الاحيان وينتهي فجأة من دون نتيجة. هل هذا خطأ الجمهور او الممثل او المؤلف؟

وهكذا نرى ان هذا المسرح الذي يريد ان يكون في ذروة الافعال والمنازعات والاحلام يتقلص حتى يصبح جلبة تلاميذ. والقسوة تستحيل الى اثارة رخيصة عندما لا تسقط في العطف على الذات اما الكاتب الحقيقي لمسرح القسوة فهو بلا شك الكاتب المسرحي الانكليزي ادورد بوند. فبوند بتوفيقه بين اسلوب النزعة الطبيعية الجديدة (في مسرحيته: «ناجون») وبين طريقة (النو اليابانية - اي الدراما الغنائية اليابانية التي اعاد النظر فيها بريخت وعدّلها - (في مسرحيته «الطريق الضيق نحو الشمال الكبير»)، مع بعض الاقتباسات من المسرح الاليزابيثي ومن مارلو (في مسرحيته: «غدا العشيّة») وبصورة خاصة من شيكسبير في مسرحية «الملك لير» بلجوء بوند الى كل هذه الطرق فانه يحاول ان يثبت لنا باستمرار حالة العنف الموجودة في كل مجتمع، جاعلا من خشبة المسرح مكانا يُقتل فيه البشر ويُعذبون ويفترس بعضهم بعضا بنوع من الحبور ومن الجذل البارد.

(٣) تطبيق جديد: بقي ان نقول ان المسرح الجديد لايمارس معارضته على مستوى الاثر المكتوب فحسب (وهي معارضة تعبّر في اغلب الاحيان عن وجهة نظر ذاتية) بل يمارسها ايضا في ميدان التطبيق العملي. وهنا ايضا يبرز بريخت

وآرتو، ونحن نجد هنا، ان لم نقل مريدين فعلى الاقل صدى ملموسا. فهما على الرغم من اختلافهما بل وتعارضهما احيانا، اكدا على ضرورة تغيير التطبيق المسرحي ذاته بصورة جذرية، او اذا استعرنا لغة بريخت، تغيير طريقة انتاجه. فبريخت يعتقد انه ليس في الامكان الفصل بين كتابة مسرحيةٍ ما وبين تحقيقها وتمثيلها امام المشاهدين في مكان وزمان معينين. والاثر لايكف ابدا عن التحول وفق تطور التقنيات المسرحية ووفق متطلبات جمهوره السياسية بالمعنى الواسع لكلمة السياسة: اي ان هذا الاثر لايمكن ان يكون مغلقا ومحدودا ابدا. والتطبيق المسرحي (البراكسيس) يبتّ في نهاية الامر في مصير الكتابة المسرحية، بل وحتى في مصير الاخراج بالمعنى التقني لهذه الكلمة. والمسرح في نظر (آرتو) يجب ان يُعاد خلقه من جديد باستمرار. وهنا لايتعلق الامر بايجاد حلّ للنص فحسب، اذ ان فكرة المشهد ذاتها مطعون فيها، . بل يجب ان نتوصل الى عمل جديد في كل مرة: المسرح هو المكان الوحيد في العالم الذي لا يُستأنَف فيه التصرف مرتين.

وهذا هو السبب في ضرورة القيام باعادة نظر تكون مؤلمة احيانا، خاصة عندما تزامن فترةً تاريخيةُ (حامية)، كما كان الحال عليه في فرنسا اثناء حوادث مايس ١٩٦٨. وهي اعادة نظر في جميع العناصر التي يتألف منها المسرح، مع عدّة محاولات لمنح هذه العوامل وظائف جديدة. والامر لا يقتصر على اكتشاف جسم الممثل (اذ لم يكن التعبير الجسدي في يوم من الايام رائجا كما هو عليه اليوم) بل يكون المقصود ايضا ان يصبح هذا الممثل مناضلا وحتى منبرا للوعظ السياسي. هذا اذا لم يكن الهدف جعله ـ بواسطة اعداد مهني دقيق يكاد يكون رهبانيا ـ ممثلا مقدسا يستطيع السيطرة على جميع افعاله الانعكاسية بحيث يفلح في كل تمثيلية ان يهب كيانه للجمهور روحا وجسدا.

وهكذا نجد ان «المسرح ـ المختبر» الذي انشاه جيرزي غروتوفسكي في روكلو (المؤسس عام ١٩٥٩). يزاول نوعا من الفتنة على كثير من رجال المسرح. وقد أسس البعض مشاريع على نفس النموذج (مسرح اودون ليوجينوباربا في الدانمارك). كما ان غروتوفسكي نفسه صار مندوبا متجولا يدعو الى طريقته الجديدة، وقد قام خلال رحلاته العديدة من شيراز الى نيويورك، بدورات تدريبية ومحاضرات وتظاهرات كثيرة. هذه التمارين او بالاحرى هذا النوع من اليوغا التي يمارسها الممثل الغربي، تهدف في حدودها القصوى الى الحلول محل المشهد المسرحي: وممثلو المسرح المفتوح «اوبن ثياتر» لجوزيف شايكن يظهرون احيانا وكأنّهم يمثلون لأنفسهم اكثر مما يمثلون لجمهور المشاهدين.....

حتى نظام الممثل نفسه باعتباره مؤديا لدور معين وضِع موضع السؤال. فهو عندما يتخلص من استبداد المخرج ـ بعد ان تخلص من استبداد المؤلف واستبداد النص ـ يتشوق الى ان يصبح خالقا يتمتع بجميع الامتيازات والحقوق. والممثل بعد ان قطع علاقته بطرق الارتجال، صار تحت تأثير مذهب ستانسلافسكي الذي تحول الى (منهج) بواسطة تجارب «لي ستراسبيرغ» في (اكترز ستديو) في سنوات الخمسين، يريد ان يستخدم هذه التقنيات لابتكوينه الخاص فحسب بل لكي يؤسس هو نفسه ايضا مشهدا مسرحيا. ونحن نجد هنا احد جوانب العمل الذي قام به المسرح الحي «ليفينغ ثياتر» (١٩٥١ ـ ١٩٧٠) الذي أسسه احد الرسامين وهو «جوليان بيك» بمساعدة احدى تلميذات بيسكاتور جوديث مالينا، هذا المسرح الذي مرّ خلال خمس عشرة سنة من النص الادبي الى الارتجال الجماعي للتعبير عن افكاره الفوضوية في الفن والحياة (كتاب: المسرح الاميركي الجديد. بقلم فرانك جوتراند). وهكذا انتشر الارتجال الجماعي شيئا فشيئا، اذ قلما يوجد اليوم فريق من الممثلين الشباب لا يلجأ اليه، مع نتائج مختلفة جدا من ناحية الجودة. وفي بعض الاحيان لا يتجاوز الفريق كثيرا خلق «دراما نفسية جماعية»: وفي هذه الحالة لايكون النص والمشهد سوى تمتمات متلعثمة، وعندئذ يضطر الفريق الى التفكك ازاء هذا الفشل. وفي احيان اخرى عندما يكون الفريق خاضعا لنظام ذاتي صارم ويكون شعوره واضحا بالوسائل التي يملكها وبموقفه في المجتمع، ينجح المشروع في تثبيت دعائمه بل وحتي في التحول الى مسرح نموذجي. وهذه هي حال «مسرح الشمس» مثلا، الذي عرض على جمهور شعبي واسع مسرحيتين هما: «١٧٨٩» و«١٧٩٣»، اللتان كانتا في الوقت ذاته عيدا ومناسبة لتأمّل تاريخ الثورة الفرنسية واساطيرها.

هذا التغيير في طرق العمل داخل المسرح يطابقه تحول طرأ على هذا المكان نفسه. ومن مفارقات مسرح هذا العصر انه في الوقت الذي تقوم فيه بلدان مختلفة مثل المانيا وفرنسا بتشييد مسارح ضخمة تكلف اموالا طائلة وتكون في اغلب الاحيان في غاية الاتقان، لا يفكر رجال المسرح الا في الخروج من هذه الامكنة. لاشك ان المحاولات التي تسعى الى اقامة مسرح على قارعة الطريق بقيت نادرة ومشتتة. فهي تفترض بالاضافة الى الظروف الجوّية الملائمة، جوا عاما معينا وحتى جوا سياسيا معينا. كان هذا المسرح قد انتشر اثناء حوادث مايس ١٩٦٨، اذ عاد الطريق فاصبح خلال فترة قصيرة مكانا للاجتماع والمناقشة، لكن هنالك تمثيليات عديدة جرت في قاعات مسرحية تقليدية ولم يمنعها ذلك في كل مرة من اعادة تشكيل مكان المشهد ومكان الجمهور سوية: كالمكان الذي شيّده بيتر

شتاين في المانيا الغربية لتمثيل «بيرجنت» (في ١٩٧١) اذ كان مكان التمثيل يمتدّ على خشبة المسرح وعلى قسم كامل من القاعة بحيث لاتُترك للمشاهدين الا منصات ضيّقة موزعة على طول هذا المكان المسرحي الشاسع الاطراف. وكثيرا ما تختار بعض الفرق المسرحية، لأسباب مالية ولا شك، ولكن بصورة مقصودة ايضا، التمثيل في حظائر وكراجات وكنائس خاصة او في معامل محوّلة لأغراض اخرى، بدلا من البنايات المسرحية التقليدية. وقد اصبح ريجارد شيخنر في الولايات المتحدة مؤلفا نظريا وداعية لما يسمى

«مسرح البيئة» الذي يعارض به «المسرح التقليدي» المتحدر من عصر النهضة: وهو مسرح يكفّ عن الفصل بين الجمهور والممثلين، وعن التقسيم الثابت المنهجي للامكنة وعن اقامة الديكور على قسم واحد من المسرح. بعبارة اخرى

هو مسرح «تكون فيه المجالات المكانية مندمجة بصورة فعالة في جميع مظاهر التمثيل» ذلك ان ما يجب ان يبحث عنه المسرح الجديد في السنوات السبعين، هو تكوين علاقة اخرى بجمهوره. ليس من شك في انه عدل الى حد ما عن «الهابيننغ» اي (الحدث) اذ سرعان ما بدت المشاركة التي اقامتها هذه الهابيننغ اصطناعية وسلبية تشابه الموقف الذي يُفرَض على المشاهدين في مسرح على الطريقة الايطالية. لكن هذا لايمنع من ان قسما كبيرا من المسرح الاميركي الحالي نشأ من المشهد المسرحي الكبير الذي نظّمه جون كيج في بلاك مونتين كوليج في كارولين الشمالية (سنة ١٩٥٢)، ومن الهابنينغ التي ابتكرها ألان كابرو (مبتكر هذا المصطلح في مشهده المسرحي الشهير «ثمانية عشرة هابيننغ في ستة اقسام» الذي عرضه في روين جالري في نيويورك). كما ان المسرح الحي اي (ليفنغ ثياتر) ذاته نشأ في هذا الجو ايضا وكان آخر ما اخرجه هذا المسرح نوعا من المشهد التمثيلي الكبير الذي يتخذ شكل (هابيننغ) وهو «الفردوس الآن».

(بعد ذلك تشتت فريقه وشرع قسم من اعضائه في متابعة بحث فردي منعزل، على الطريقة الهندوسية بينما حاول آخرون ـ من بينهم جوليان بيك وجوديث مالينا ـ ممارسة نوع من مسرح الاثارة السياسية في البرازيل.). في مسرحية «الفردوس الان» كان المفروض ان يغادر المشاهدون والممثلون قاعة التمثيل سوية بعد ان يكون المشهد قد غيرهم ويغزون الطريق لتغيير الناس ايضا. الا ان السلطات كانت في اغلب الاحيان تمنعهم من الخروج الى الشارع (كما حدث في مهرجان افينيون عام ١٩٦٨)، وعلاوة على ذلك فمن المشكوك فيه ان يستطيع المسرح الخروج من نطاقه بهذه الصورة بحيث يمزج ممثليه ومشاهديه سوية ويجعل منهم ثوارا حقيقيين!

كثير من هذه المحاولات في جعل المشاهد يشارك في المسرحية كانت تخفق عند هذه النقطة: فهي بدلا من ان تخلق جماعةً جديدةً، وبدلا من ابلاغ المسرح الى حقيقة الحياة، كانت تتعرض لخطر افساد كل شيء حتى هذه الحياة نفسها. ماذا يمكن القول عن هؤلاء المشاهدين الذين ارتقوا الى مصاف الممثلين؟ هل سيكونون شيئا اخر سوى ممثلين رديئين تافهين تتلاعب بهم ايدي الاشخاص الذين نظَّموا المسرحية؟

لاشك ان المشاركة الحقيقية لايمكن الحصول عليها عن طريق اثارة الحركة والنشاط بهذه السهولة في المشاهدين، ايا كانوا. ونحن اذا اردنا العثور على هذه المشاركة فيجب ان نبحث عنها لدى الجماعات التي اختارت المسرح كوسيلة ممتازة في التعبير. كما حدث لهؤلاء العمال الزراعيين في كاليفورنيا الذين اسسّوا «مسرح كامبسينو» الذي لايزال يمثّل لهم. او اولئك الاطفال الذين لم يكف بيتر شومان عن الاشتغال لهم بمسرحه «الخبز والدمية». ولعلنا بالعكس نتعرف على هذه المشاركة ايضا في هذا النوع من السحر الذي تثيره المشاهد المسرحية لروبرت ويلسون (من مسرحيته «نظر الاصم» حتى تجاربه الاخيرة التي تؤلف بصورة متزايدة مشاهدَ مسرحيةً للبيئة) في نفس المشاهد الذي يطلب اليه ان يعيشها كسلسلة من الاختبارات التي تتخذ شكل مسارات باطنية.

لكننا لانستغرب ان نرى هذا المسرح الجديد المتعدّد المتحرّك الذي بدأ قبل عشرين سنة، من رفض تام للتقليد، يعود اليوم الى اكثر الاشكال المسرحية أوليّةً: ابتداء من مسرحية الاسرار المقدسة في القرون الوسطى الى مسرح العيد الشعبي، مارا (بالنو) الياباني وبمسرح الدمى المتحركة والسيرك. لقد بقي هذا المسرح الجديد مخلصاً على الاقل لواحد من شعاراته الاولى وهي: بحثه عن فن مسرحي في حالة النشوء، وارادته في ان يُظهِر بصورة مرئية واضحة وفي مكان يكاد يكون ملموسا، لعبة الحياة التي نعيشها نفسها.

والمسرح الجديد يعيد ارتباطه هنا باكثر المسارح قدما.



سامي عبدالحميد

مخرجاً ومعداً مسرحياً

علي مزاحم عباس

يعد سامي عبدالحميد واحداً من ابرز فناني مسرحنا، لما له من تأثير وحضور فاعل. واذا شئنا ان نصنفه، فاننا يمكن ان نضمه الى الرعيل الثاني من جيل الاكاديميين الذي تلا رعيل الفنانين جاسم العبودي وابراهيم جلال وابراهيم الخطيب وغيرهم من الذين تلقوا علومهم المسرحية خارج القطر وسعوا لان يرسوا صرح مسرحنا على اسس حديثة في الاخراج بعد ان كان الجيل السابق يرتكز على الهواية والتقليد والاجتهاد الفردي.

ان جيل سامي عبدالحميد وبدري حسون فريد وجعفر السعدي وغيرهم من الفنانين الذين خطوا خطواتهم الاولى في الخمسينات، جيل متعدد الاهتمامات والميول الفنية، ينفرد من بينهم سامي ويتميز بصفات خاصة به، فهو فنان نشيط ودؤوب له اسهامه البارز في الاخراج والتمثيل والنقد في ميادين السينما والدراما الاذاعية والتلفزيونية، واحل ميدان المسرح مكانة مرموقة في حياته الفنية، وقد تخرج من تحت معطفه اكثر من جيل من فنانينا الشبان الذين تلقوا الفن على يديه في معهد الفنون الجميلة ثم في اكديمية الفنون الجميلة، او عملوا بمعيته وتحت اشرافه في فرق هواة محترفة او أهلية.

وقد اثمرت مسيرته الفنية التي تنيف على الثلاثين عاماً عن خبرة رصينة اينعت في حقول شتى من فن المسرح. وهو ما زال ممتلئاً نشاطاً وحماسة يجرب ويجتهد وينظر، وينتقل بين مختلف الاساليب والطرق الاخراجية، فتراه في عمل او اكثر مخلصاً للصيغ التقليدية أو تجده متمرداً عليها. كما تراه محرزاً نجاحات باهرة او متعثراً، متألقاً في عمل وآفلاً في عمل آخر. تجده ثابت القدمين رضياً في مسرحية، وقلقاً مرتبكاً في اخرى، ان تذبذبت مستويات اعماله وتفاوت حظها من النجاح ليس مرده سامي عبدالحميد في جميع الاحوال، اذ كثيراً ما خذلته الظروف الموضوعية التي تهب في الاتجاه المعاكس فيحصد سامي حصاداً مراً ولا يجني الجني الذي اشتهاه او تاقت اليه نفسه الطموحة.

وتنقل الفنان سامي بين مدارس المسرح المختلفة وشتى مذاهبه وتياراته الادبية والفنية. تنقل بين جان جينيه وبكيت وشكسبير واونيل وكوكتو وشحاذة، بين بسيسو وطه سالم وجليل القيسي. . . تنقل بينهم مخرجاً ومعداً كما ملحمة كلكامش درة الادب العراقي القديم وديوان امير الشعر الشعبي العراقي الملا عبود الكرخي. وقد شهد الموسم المنصرم له عملين متباينين هما: «حلم ليلة صيف» لشكسبير و«ليلة بغدادية مع ملا عبود الكرخي». كان مخرجاً في الاول، ومعداً ومخرجاً في الثاني. وسامي يكن لشكسبير هوى خاصاً، ويحتل مسرحه في نفسه مكانة أثيرة، كما يكن للشاعر الشعبي ملا عبود الكرخي مكانة خاصة ايضاً. لم يكن العملان - كما سنبين - ناجحين بالقدر الذي احرزه الفنان سامي في عمله الرائع «ثورة الزنج» لمعين بسيسو، وعمله الرصين «القرد الكثيف الشعر» لاونيل وعمله المبتكر «في انتظار كودو» لبيكيت. كما لم يكونا تجريبيين بالمنحى الذي سار عليه في «هاملت عربياً» و«بيت برناردا

«البـا» و«كـلكـامش». غير ان «حـلم ليلة صيف» و«لـيلة بغدادية...» قد اشتملا لدرجة ما على السمات العامة لنهج سامي في «الاخراج» و«الاعداد».

«حلم منتصف ليلة صيف» غاب في العتمة وخبا في ضوء القمر

أكـاد اجزم ان «حلم منتصف ليلة صيف» هي المسرحية اليتيمة من بين كوميـديـات شكسبير التي عرفهـا مسرحنا منذ أن تعرف في منتصف العشـرينات على هذا العملاق الانساني الكبير. مما يؤكد حقيقـة قاسيـة هي شحـوب تجربة مسرحنا مع الادب العالمي، ومع قمـة شامخـة من قممـه متمثلة في وليم شكسبير (1564-1616) وكان للفنـان محسن سعـدون فضـل التعـريف بكوميديته الرومانسية هذه لأول مرة. ثم يأتي الفنان سامي عبدالحميد بعد قرابة عشرين عاماً ليخـرج المسـرحيـة ذاتهـا على قاعـة المسـرح الوطني الذي يتصف بامكـانيـات تقنية عالية لم تكن متوافرة في أي من مسارحنا وقتذاك. وان لم يعـد استخـدام الآليـات المتطـورة وميكـانيكيـة تغيير المناظر وتوزيع الاضاءة، عاملاً حاسماً لنجاح اخراج المسرحيات جميعاً، كما اشار الى ذلك المخرج نفسه[١]

ان العـرض الجـديـد يشـير، حسب اعتقـادنـا، الى ان سامي عبـدالحميـد قد ارتكـز على هذه «الآليـة» لتـوصيل المسرحية. وقد اضطرته الى ذلك اسباب تكمن في صلب البناء الدرامي للمسرحية ذاتها، وسنحاول البرهنة على ذلك.

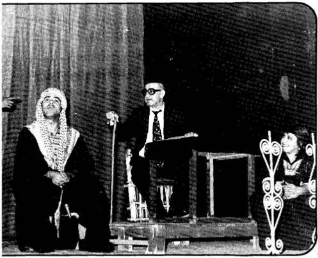
بناء المسرحية:

بنى شكسبـير خطـة «حلم منتصف ليلة صيف» المعقـدة على مستـويـين أحـدهما، واقعي. والاخـر، خيـالي. وقد جمع فيهما عالم الحس الـذي يشـدنـا الى الـواقـع، وعالم الاحلام الذي يحثنا على الافـلات من قيـود اليقظة ومن اعـرافـه وضـروراته. وخير وصف ينطبق على المسرحيـة، ما قالـه مؤلفهـا نفسـه عن دنيانا: «انها قد نسجت من المادة التي تنسج منها الاحلام».

يظهـر في المستـوى الـواقعي عالم البـلاط والحيـاة الاثينية المنمقة للدوق تيسيـوس وايجيـوس احد سادة اثينا. جاء يشكو اليه ليساندر لاغـوائـه ابنتـه هرميـاً وسلبـه لها بالاشعـار فبادلته الحب. ورفضت ديمتـر يـوس الـذي اختـاره لها زوجاً ويلتمس من الأمير حق الآباء القـديم، حق التصـرف في مصـير ابنتـه وتسليمها للموت. فينحاز الامـير الى جانب الاب ويطلب من هرميـا ان تنظر ببصـيرة ابيهـا وتنصاع لامره. ويخيرها، فيما اذا خالفته، بين الموت أو الامتناع عن عشـرة الرجـال ويمهلهـا حتىء موعـدا الهـلال الجـديـد. ولا يجد الحبيبـان منـاصـاً غير الهـرب عبر الغـابـة بعيداً عن سلطة القانون الاثيني، والبحث عن ملاذ أمين. وعند هذا الجزء من القصة تنتقل الاحداث الى المستوى الآخر.

ويظهـر في المستـوى الـواقعي عالم المهـرجـين، عالم الكـوميـديـا الرخيصة لبوثوم وفرقته المؤلفة من كونيس واستج وفلوت وستار فينج وسنـاوت وهم في الاصـل من شغيلة المـدينـة. يعـرفون جيداً مزاج الجمهـور الارستقـراطي الـذي سيقـدمـون بين ايـديهم مشاركة في احتفـالات زواج اميـرهـم: «اقسى مسـلاة فاجعـة عن بيرامـوس وتسبي ومـوتهـمـا المحـزن». ومن اجـل الا يتحلق حولهم النـاس، يؤثرون التمرن على التمثيلية في «غابة القصر التي تقع على مسيرة ميـل خارج المـدينة في ضوء القمر» وعند هذا الجزء من القصة يمهد شكسبير للانتقال الى المستوى غير الواقعي.

وفي الغابة نتعرف على العالم الخيالي. على اوبير ون ملك الجان الحـانق الغـاضب على زوجته تيتانيا لانها «اتخذت بين اتباعها صبياً صغـيراً سرقتـه من أحـد ملوك الهنـد» ورفضت ان تمنحـه له. بل وهجـرت فراشـه وصحبتـه لانه هو الاخر قد اتخذ عشيقة. ويقرر او بير ون الانتقام فيأمر تابعه الجني «بك»، وهوروح جميل وماكر خبيث يسميـه زمـلاؤه: «الشيطـان الصغـير» أوبك الظـريف، يأمره بان يضـع في عينيهـا عصـارة زهـرة الحب المتعطل اثناء نومها لتهيم حباً بمخلوق تراه. ويصـادف وجـودبـوتـوم اثنـاء استيقـاظها وقد جعل له (بـك) راس حمار، فتقـع في حبـه. وبـذلـك يتـداخـل المستويان: الـواقعي والخيـالي، فقد تداخل الانسي والجني. ويزدادون امتزاجاً بوصـول ليسـانـدر ـ وهـرميـاً، ثم هيلينـا التي عرفت خطـة هربهما.



ويلحق بهم ديمتريوس. ويشكل الثنائيان رباعية حب والملاحظة الملفتة للنظر ان الشخصيات الاربع لا تتميز عن بعضها تميزاً شديداً. ومما يقول له بان كوت عن ذلك، انهم «جميعاً يفتقدون وضوح وفذاذة الكثير من شخصيات شكسبير الاخرى حتى في المسرحيات الباكرة»[2]

وقبل وصول العشاق الاربعة الى الغابة، فان عجلة علاقات الحب التي تشدهم كانت على النسق الثاني.

ليساندر وهرميا يحبان بعضهما

ديمتريوس يحب هرميا، لكنها لا تبادله الحب.

وهرميا تحب ديمتريوس، لكنه لا يحبها

غير ان النسق يتبدل الى شكل آخر بعد وقوعهم تحت تأثير السحر. فهم يتبادلون المواقع، يحدث عكس آلي «هذا التبادل في العشاق، ليس مجرد اساس للحبكة، اذ يبدو لي [كما يقول يان كوت] ان تقليص الشخصيات الى شركاء حب هو اغرب ما في هذا الحلم القاسي»[3]

وتدور العجلة باتجاه آخر، فقد تغلب القدر على المصادفات. وسر الشيطان بك، فالامور تحدث على عكس ما كان ينتظر عليه، ويصبح النسق هكذا:

ليساندر يلاحق هيلينا التي لا تحبه

هيلينا تلاحق ديمتريوس الذي لا يحبها

ديمتريوس يلاحق هرميا التي لا تحبه

وفي الغابة يتغير طابع المسرحية، وبتحديد ادق تكتسب المسرحية طابعاً خاصاً بتأثير ثلاثة عوامل: السحر وخضرة الغابة والجنون القمري اللذيذ! فالمسرحية بدات في المشهد الاول محاطة بالرزانة والحكمة، لكنها تأخذ في المستوى الخيالي مساراً فيه حبور. وتختلط الخضرة باشعة القمر الابدية. وللقمر تأثير بالغ ومدهش على الاحداث. فان مصير هرميا يبت فيه بعد موعد القمر الجديد. ومشهد براموس وتسبي، الذي هو تمثيلية اومسرحية داخل مسرحية، ينبغي ان يؤدى في ضوء القمر. وتيتانيا تطلب من اتباعها خدمة بوتوم راس الحمار بابعاد اشعة القمر عن عينيه. واوبيرون يغضب فقد التقى بزوجته في ضوء القمر... وهكذا ينذر القمر تارة بالشر، وتارة اخرى ينبيء بالخير ويؤذن بحلول العيد، عيد يوحنا المعمدان الذي ينطلق فيه المرح والطرب ويعقد زواج تيسيوس على هيبوليتا. يؤذن بتغيير مصائر الشخصيات تغيراً حافلاً بالمفارقات المؤلمة. ولكن حالما ينجلي ضوء القمر تنصلح الاغلاط.

لقد وصف يان كوت «حلم منتصف ليلة صيف» بانها مسرحية معاصرة عن الحب[4] لانها تعبير بليغ عن «فجاءة الحب» احدى ميزات شكسبير. فالحب عنده يهوى كالصقر فيكف العالم عن الوجود. ولا يرى المحبان غير نفسيهما. وهويملأ الكيان كله بالرغبة والنشوة. ووجدها الناقد من اشد مسرحيات شكسبير ايروسية[5] والمعبر عنها بوحشية[6] اذ ان في المسرحية رموزاً وايماءات جنسية تؤيد وجهة نظره كالمشهد الغرامي الساخر بين تيتانيا وبلوم براس حمار وتنازع ملكي الجان على الغلام الهندي، وهو نزاع مبعثه الجنس. ولقاءات هرميا وليساندر في الغابة حيث كانا يرقدان معاً على فراش شاحب اللون من الازهار متحررين من الرقابة والضغوط. وفي المسرحية الى جانب الكدر والقتامة، عناصر اضحاك ومرح كثيرة. فشخصية (بك) ساخرة سخرية شيطانية، وفرقة بوثوم فرقة مهرجين. ومشهد تغزل تيتانيا ببوثوم راس الحمار مضحك ايضاً. فهي ترى له «من رجاحة العقل نصيباً يعادل ماله من جمال»! وهي تداعب «خديه اللطيفين» وتقبل «اذنيه العريضتين الجميلتين»! ترشق في «راسه الناعم الاملس» الورد! المسرحية باختصار وكما تصفها الناقدة مارشيت شوت: «مزيج من الخفة التي تذهب باللب والسحر والشعر على نسق ما تفعله اشعة القمر الابدية»[7] تتألف من ثلاث قصص جمعها شكسبير في خمسة فصول، والف بينها «بتخطيط معماري لاستاذ متضلع ولغة نابضة بالحيوية واثقة من نفسها»[8]

المعالجة الاخراجية:

، يفتح مسرح شكسبير، لما يتصف به من خصائص، للمخرج المبدع افاقاً رحبة للاجتهاد. ومسرحية «حلم...» مثال على هذه الخاصية، فهي تنطوي على افكار وقيم مثلما تتصف بخصائص متفردة تجتذب المخرج وتغريه على التجريب والاجتهاد. ولقد عرف عن سامي عبد الحميد ميلاً للخروج على الاساليب الاخراجية الكلاسيكية. ومسرحية «هاملت عربياً» أشهر محاولاته في هذا الصدد. وهو لا ينفرد بهذا التوجه، وانما ينهج على منوال الاتجاهات الحديثة في الاخراج المعاصر. حتى الانجليز المعروفون بتشددهم ازاء شكسبير وتراثه، قد جربوا الخروج على التقاليد المتوارثة.

ـ ماالذي فعله سامي عبد الحميد؟

ـ انه تدخل في نص المسرحية، خلافاً للعادة الغالبة بمعالجة المسرحية لايصال رؤ يا معينة من غير تطاول على المسرحية. فقد احدث بعض التغييرات «في سلسلة الاحداث كما وردت في النص، وكذلك في بعض الاسماء» بعد ترجمتها الى العربية، فكأني به يريد ان «يسخر» منها او «يدلعها»! فقد صارت اسماء فرقة بوتوم: «السفرجل»، «الحكنكن النجار»، «ثاني صانع الخنافيج»! (لعله

خطأ في طبع منهاج المسرحية)، «التاج» و«بزبوز النجار»، و«جوعي الخياط» وصارت اسماء تابعي ملكة الجن! «زهرة البازلاء»، «نسيج العنكبوت»، «حبة الخردل». وخفف بعض الاسماء الاثينية باسقاط مقاطعها الاخيرة. لم تكن هذه التغييرات ـ من وجهة نظري ـ سوى تغييرات «شكلية» لم تكسب المسرحية قيماً فنية جديدة، اوتعمق قيماً قائمة، أوتضف عليها رونقاً وجاذبية تفتقدها المسرحية، وانما اضفت على قصة بيراموس وتسبي والفرقة مزيداً من الرخص والتهريج الفج الذي يستهوي ذوي الحس والذوق الهابط. وبذلك فان المخرج قد ناقض نفسه حين قال انه اتفق مع مصممي الديكور والازياء على الابتعاد «قدر الامكان عن الاجواء الواقعية والمحلية، طالما ان المسرحية حلمية وخيالية».

ـ وماذا فعل ايضاً؟

ـ لم يؤكد سامي الرموز والايحاءات الجنسية، فهوعلى اية حال، غير مخير في ذلك. بل استهوته ثلاثة اشياء حاول ـ طاقته ـ تكثيفها والتأكيد عليها.

الاول ـ قصة الحب، أو رباعية الحب وآليتها المتعاكسة.

الثاني ـ المنحى الكوميدي في قصة بيراموس وتسبي، والطابع التهريجي للفرقة.

الثالث ـ الاجواء الحلمية والخيالية (كما ذكر في المنهاج) والرومانسية.

في غمرة انشغال المخرج بهذه الاشياء، فقد انقطع بين اصابعه خيط دقيق من التآلف والانسجام الذي تنتظم فيه القصص الثلاث. وبذلك فقد البناء الدرامي احدى اهم خواصه الفنية أحسب ان الطابع الخاص الذي يميز كل قصة من القصص لا ينفي اويلغي وحدة الاثر الدرامي أووحدة الطريقة، فان استاذية شكسبير الضليع في خلق الحبكة تتمثل في ربط القصص ربطاً فنياً محكماً.

ـ ولكن كيف افلت الخيط؟

ـ اظن ان التنافر الذي خيم على القصص مبعثه المغالاة في تضخيم الطابع التاريخي في قصة بيراموس وتسبي. ولعل أحد عوامل ظهورها بهذه الصورة يكمن في طابع «التمثيل» اكثر مما في طريقة «الاخراج». فقد وجدت القصة اكثر «واقعية» (مع تحفظي من دقة التشبيه) مما اراد المخرج، واكثر كاريكاتيرية مما اراد. فان الممثلين فاضل جاسم (بزبوز النجار) وصادق الاقرقجي (السفرجل) واياد البلداوي (الحكنكن النجار) وقد استهوتهم اللعبة، اكثر اعضاء الفرقة تلهفاً على اغتصاب الضحكة بالحركة والصوت. اما كاظم فارس (ناي صانع المنافيخ) واقل منه قاسم (جوعي الخياط) وراسم الجميلي (النساج) قد اثاروا الضحك بتمثيلهم الجدي. فكانوا اقرب الى روح الكوميديا من زملائهم. كما كان الاداء قريباً من الروح المحلية منه الى الروح الاجنبية. والازياء بلونيها الرصاصي والبيجي والتصميم الذي نصادفه كثيراً في حياتنا اليومية عمق هذا المنحى. واظنني لست مغالياً اذا استنتجت ان المعالجة لم تأخذ بالقصة بعيداً عن الواقعية والمحلية كما كان ينشد المخرج، بل انها اغراق في المحلية. لذلك يلمس المرء تجاوب نمط من المتفرجين نوهنا عن صفاته، وانصراف نمط مغايرمن المتفرجين جاء يبحث عن الفن الممتع والادب الرفيع.. دون جدوى...

وعلى خلاف تلك القصة، فان مشهد الامير (حافظ عارف) والاميرة (مي جمال) في القصر استعداداً لعقد القران، وشكوى والد الامير (صالح عبد علوان) من ليساندر (سعد عباس) جدير بان يظهر منمقاً وباذخاً لدرجة باهرة. واذا كان فاروق حسن قد افلح في ملابس هذه الشخصيات بما اضفاه عليها من مسحة جمالية، فان منظر القصر بطابقه التجريدي كان غريباً ان لم يكن صادماً. في حين ان المخرج اراد استثمار الديكور لاضفاء اجواء حلمية وخيالية وليس غريبة، تصح على منظر الغابة ولا تصح على منظر القصر. فقد كان المنظر غير مغلق ولا مجسم بل مجرد كواليس بيضاء قميئة في وسطها فتحات. وحائط العمق والحائطان الجانبيان غير مستورين، فبدا نتيجة ذلك بعض المشهد اكبر من كتل الديكور. وثبت المنظر على ارضيه دوارة للايحاء بابهاء القصر والحديقة بشكل غير واضح. ان ضالة المنظر لا يعزى سببه الى الخلل «المنظور المسرحي» الذي لم يراع في تصميمه المعماري، رؤية المتفرج للمنظر طبقاً لقياسات خشبة المسرح.

ـ وماذا عن رباعية الحب؟

ـ ان قصة الحب هذه، تحمل اسراراً تستهوي الشباب. فلا عجب ان يقدمها المخرجون الانجليز الى المتفرجين الصغار. وقد أولى المخرج هذه القصة عناية فائقة. اسند ادوارها الى ممثلتين شابتين قديرتين هما شذى طه سالم (بدور هيرميا) وسناء عبد الرحمن (بدور هيلين) وممثلين لهما هيئة جذابة هما نزار السامرائي وسعد عباس. وعلى الرغم من ان النقد الشكسبيري لا يجد فروقاً وابعاداً مميزة للشخصيات الاربع، فان الممثلين جميعاً قد بذلوا محاولة طيبة لتجسيدها بملامح متميزة عن بعضها، وخصوصاً شذى وسناء اللتين انتقلتا من الطابع الرومانسي الغنائي الى طابع الصراع العنيف الشرس بعد حلول لمسة السحر وتبادل مواقع الحب. ويخيل لي ان المخرج كان يشعر بوطأة قياسات المسرح الواسعة. كان عليه ان يملأها، فلجأ الى الحركات الموضعية الواسعة. وكان على

الممثلين الاربعة قطع المسرح جيئة وذهاباً بحركات سريعة متعبة لم تتح لهم فرصة افضل للتأنق والتلوين الرومانسي في الاداء والالقاء. واحسب ان قصة كهذه تنجح ارتكازاً على التمثيل وعناصر التجسيد الاخرى وبالتحديد الديكور والاضاءة والموسيقى. غير اننا لاحظنا عدم استثمار المؤثرات بما يضفي طابع السحر والغموض والحلم على الغابة. ولم تحرز الاضاءة (تصميم عماد مهلم) الا نجاحاً ضئيلاً في بعض المشاهد والتشكيلات داخل الغابة، وكانت هامشية في المشاهد والتشكيلات الاخرى خصوصاً تلك التي رسمها المخرج في مقدمة المسرح فقد تحولت في معظم الاحيان الى انتشارية شبه طبيعية صادرة عن مصباح كبير ثبت على عامود يصلح لمسرحية استعراضية. ولم يستفد استفادة كبيرة من مصادر الضوء المنبعثة من امشاط الصالة على سبيل المثال. فكأن وظيفة الاضاءة - في كثير من الاحايين - قاصرة على تحقيق وظيفة «الرؤية وتجاهل اهمية تأكيد صفتي الزمان والمكان و«التكوين» وخلق (الجو) المناسب. وعلى اية حال ان بلوغ مستوى جيد من الحساسية الضوئية التعبيرية لا يتوقف على مصمم الاضاءة وحده، بل يشترك معه مصمم الديكور والملابس والمكياج والقاسم المشترك لهم: المايسترو أي المخرج!

- ماذا جرى في الغابة؟

- يمزج شكسبير في الغابة المستوى الخيالي بالمستوى الواقعي بمهارة فائقة. ففي الغابة يلتقي العشاق والفرقة والجان. وان الاحداث التي للسحر دور خطير في صنعها، تحتم ظهور غابة غير واقعية. فعمدت مصممة الديكور هيفاء محمود الحبيب الى جعل الاشجار ذات اشكال غير اعتيادية، فلم تجد أنسب من الشكل المخروطي الذي يذكرنا بأنصاب او قواعد اطلاق الصواريخ!! الى جانب اشجار واغصان وخميلة اعتيادية وسرير على شكل نصف اسطوانة وجد الممثلون انفسهم محرجين في استعماله. وغمرت المنظر باللون الاخضر. فطغيان «الخضرة» أحد صفات هذه القصة. فكانت المصممة قريبة من روحيتها العامة!

لقد اسند المخرج لحافظ عارف دور الأمير أوبيرون وأسند لمي جمال دور الزوجة الاميرة وتيتانيا. واسند لسها سالم دور فراشة من الجن ودور حبة الخردل. واسند للطفلين نصرت وسهير اياد دوري زهرة البازلاء ونسيج العنكبوت. في رأيي ان اسناد دورين لحافظ ومي لم يكن معقولاً ان لم يكن خروجاً على النص، اذ ان شكسبير لم يقل ان الامير هو نفسه ملك الجان وان الاميرة هي نفسها ملكة الجان. واظن ان محاولة اخفاء شكل الشخصيتين الساحرتين خلف قناعين كانت مكشوفة. ومما يجدر التنويه به ان حافظ عارف الذي لازمه سوء الطالع طيلة سنوات اشتغاله في الفرقة القومية للتمثيل قد وجد اخيراً على يدي سامي عبد الحميد فرصة طيبة وحظاً أوفر يعززان الثقة بامكانية غير المتواضعة، وان اسناد الدورين للطفلين انما هو على غرار ما يفعله عدد كبير من المخرجين خصوصاً الانجليز «لاشعار المتفرج بالخيال الوهمي والمخلوقات الصغيرة الوهمية» غير انه، وهذا شيء ملفت للنظر ويدعو للتساؤل. لم يستخدم الاسلوب نفسه مع الشخصيات الاخرى.

بم تميز اخراج هذه القصة؟ سؤال يستحق ان نطرحه لما لاحداث الغابة من اهمية فائقة. لقد اشتمل تمثيل حافظ وفارس عجام (مثل دور بك) بخفة الحركة ورشاقتها. واتصف تمثيل راسم ومي بالبطء الثقيل خصوصاً في مشهد الغزل الذي خفف المخرج او نزع عنه طابعه الايروسي. واحاط القصة ببعض «المقبلات» الفنية كالحركات الايقاعية (تدريب جميل جرجيس) والموسيقى الخفيفة (تنفيذ رياض حسين). لعل نقطة ضعفها الاساس الاخفاق في تجسيد جو السحر والفنتازيا الذي بدونه تفقد المسرحية دعامة نجاحها. ومن غيره لا نشعر بعنف الصدمة التي تتعرض لها الشخصيات صباح اليوم الثاني حين تصحو فلا تفسر ما جرى لها ليلاً الا كونه اضغاث احلام.

وهكذا تبدد احد احلامنا العزيزة بان نرى على يدي سامي عبد الحميد مسرحية كنا نرجو، كما كان يفترض، ان ترفل بالشفافية والرهافة والموسيقى وألق الشعر والخيال والرومانسية المحلقة.

«ليلة بغدادية مع الملا عبود الكرخي»

أحسب ان الفنان سامي عبد الحميد قد استقى مادة «عالم عبود الكرخي» بصيغته المكتوبة، ظهر على مسرح بغداد الاهلي باسم «ليلة بغدادية مع الملا عبود الكرخي» استقاها من ديوان امير الشعر الشعبي الملا عبود الكرخي (1861 - 1946) كما احسب ان استبدال اسم العرض من «عالم عبود...» الذي يوحي بالغوص في اعماق الشاعر وعالمه الشعري، مناسب وقريب الى روحية «ليلة بغدادية...» ذلك ان فرقة المسرح الفني الحديث قد احيت احدى الليالي التي عرفت بها بغداد الامس، ولم يلج ممثلو العرض عالم الكرخي الداخلي.

وقد ارتكز سامي، كما تراءى لي، على الافكار الاساسية لكتاب زاهد محمد الموسوم «دراسات عن الكرخي» الذي نشرته وزارة الاعلام عام 1971 ولا اظن نفسي متجنياً اذا ذكرت ان سامي عبد الحميد بصفته معد العرض والمشرف على اخراجه، قد استعار هيكل الكتاب وكساه بمادة مكتسبة من ديوان الكرخي، لا نكاد

نجد لها الا امتداداً باهتاً لحياتنا المعاصرة . ومن المؤكد ان تلك الاستعاره وهذا الاقتباس لا يقللان من شأن الجهد الطيب للفنان سامي ولا ينتقصان من نباهته . فان مبادرته الذكية ـ بحد ذاتها ـ قد أحيت مادة خاماً كانت سقطاً ، ونقلت الى خشبة المسرح تراثاً ما زالت جذوره ضاربة عميقاً في وجداننا الشعبي . ان استعراض موضوع العرض بلوحاته التسع ومقارنته بنظيره في كتاب زاهد ما يشير الى الصلة الواضحة التي تصل العرض بكل من الديوان والدراسة .

★★★

يدخل يوسف العاني الذي مثل شخصية ملا عبود من الصالة وقد سبقته الى المسرح مجموعة الممثلين . ثم يعتذر لتأخره ، فقد اعياه البحث عن شخص يتصف بصفات الكرخي الخارجية ، لذا فقد اضطر ان يكون بديلاً عنه ، ثم يصعدالى المسرح وهويشير الى

عائلة الكرخي التي حضرت العرض واتخذت لها اكثر من مقصورة في مؤخرة الصالة . وهذه الاشارة الظريفة قد نفحت العرض بـ «واقعية» لطيفة . وطبعته بطابع «وثائقي» ويتخذ العاني مكانه ، بعد ان لبس «سداره» ووضع على كتفيه عباءة ، خلف منضدة محاطة بسياج من الزخارف البغدادية . ويأخذ بتصفح كتاب ، لعله يشير الى ديوان الكرخي . ويغني الممثلون بمصاحبة آلات عزف ايقاعية شرقية وهم في ملابسهم العادية . ويتخذون مكانهم فوق منصة نصبت في يمين وسط المسرح . . . وفي العمق زخارف حديدية بغدادية الطراز توظف بتشكيلات مختلفة اثناء العرض . ويظل الديكور ثابتاً طيلة العرض . ويؤدي كل ممثل ـ باستثناء العاني ـ اكثر من دور . وهذا الاسلوب الذي لم تمليه ضرورة لقلة عدد الممثلين ، لا يتناقض وطبيعة العرض . فالعرض لم يحفل اساساً بتقديم شخصيات ذات خصائص او صفات محددة ، فهي شخصيات مجردة . ويحيط بعض الممثلين بالعاني متخذين هيئة صحفيين ، يطرحون عليه الاسئلة عن حياته . وينتصب بينهم سكرتير الكرخي (ادى الدور محمد حسين عبد الرحيم) يقطع اسئلتهم او ريبورتاجهم الصحفي ، معلقاً تارة ، مصححاً تارة أخرى وبطريقة فكهة . والمشهد من وجهة نظري شبيه بمشهد ظهر في مسرحية الفنان قاسم محمد الاخيرة (حكايات العطش والارض والناس) لكنه حفل بمسرح قريب الصلة بروح «الفارس» بمبالغته وكاريكاتيرية ، وتتوزع على ألسنة مقدمي العرض بعض الآراء التي قالها في الكرخي ادباء كبار كالرصافي وروفائيل بطي ومصطفى علي والأب اوغسطين الدومنيكي والبراك وغيرهم . بهذه الاراء مهد زاهد محمد لكتابه (ص 9 - 12) وفي البدء يفخر الكرخي بشعره الذي اراده ان يكون لساناً «للعوام» وان ينال به المجد وان يصير واسطة لنشر الحقائق كما كان يراها . وقد احدثت قصائده «ارتجاجاً في مجامع العامة وابتهاجاً في نفوس الخاصة»! وكان العرض بحق واسطة لنقل تلك الحقائق التي شهدها زمن الكرخي .

واثناء الحدو يخبرنا الكرخي ان الانجليز قد احتلوا العراق ، وبحركة جميلة معبرة ، يغطي الجهالون وجوههم بأكفهم خجلاً . كما ينقل لنا الكرخي صورة عما لقيه الصحفيون من عنت السلطات . وفي ذلك الوقت اراد العميل الصهيوني الفريد موند زيارة العراق ، فتنادى البغداديون لاستقباله استقبالاً ساخناً اذا تعذر منعه من تدنيس تراب الوطن . وتجري بهذا الخصوص مخابرة بين بغداد ولندن ، يلبس احد الممثلين خوذة فارس ويغير من طبقة صوته ، وبينما الجماهير محتجزة خلف السياج تهزج ضد الزيارة المشبوهة وهي ترفع دمية بطريقة ساخرة . لقد ادرك العراقيون منذ زمن باكر معنى هذه الزيارة ، انها علامة على التحالف الاستعماري والصهيوني ضد فلسطين . ويتبادل العاني مع الممثلين اغنية ذات دلالة ، مطلعها :

آه منك يازماني   بليتني بالبر يطاني

لقد ورد في فصل (الكرخي شاعراً وطنياً) ص 87 - 134 من الكتاب كل ما يمت بصلة لمواقف الكرخي من الصحافة والقضايا الوطنية الاخرى . وفي العرض اشارة باهتة الى ثورة 14 تموز 1958 «مثلما ازيل تمثال مود عن الوجود في ثورة 14 تموز ، اعادت ثورة السابع عشر من تموز 68 الحق الى اصحابه . واعلن في حزيران قانون تأميم النفط حيث وضعت حداً لاستغلال ثروتنا النفطية من قبل الشركات الاجنبية» وكان الكرخي قد نبه عام 1945 الى اهمية النفط كثروة وطنية يجب استثمارها لمصلحة الشعب . وقد كان الاجدر بمعدي العرض ، ما دام الحديث يدور عن النفط ، الاشارة الى قانون رقم 80 الذي شرعته ثورة تموز الاولى الذي انتزعت بموجبه من بين براثن الشركات الاجنبية الاراضي غير المستثمرة والتي شكلت اساساً لشركة النفط الوطنية!

وينقل العرض صورة من الحياة البغدادية ، يوم كان البغداديون يمارسون «الزورخانة» وهي رياضة تجمع بين المصارعة ورفع الاثقال . . . سبق للفرقة ان قدمت مثيلاً لها في احدى مسرحياتها! كما ينقل لنا مواقف الكرخي الساخرة من علاقة الحكام العملاء باسيادهم الانجليز . فقد سخر من تجربة (المجلس التأسيسي) صورة لعبة القط (الذي يرمز للاستعمار) والفئران (التي ترمز للنواب) فكتب بهذا الخصوص قصيدة رمزية على لسان الحيوانات ، كانت واضحة في معناها ومفهومه في مغزاها (راجع ص 95 وما بعدها من الكتاب) . وناصر الكرخي كفاح العرب من اجل الوحدة والتحرر .

وفي الفصل الثاني ، الذي يبدأ فاتراً ثم يكتسب تدريجياً بعض

الحيوية، يستثمر المشاركون في العرض غناء (المربع) ورقص (الجوبي) و(الهجع). ويظهر منظر لسوق معاصر. ويفتتح باغنية شجية تصبغ العرض بطابع فلكلوري. ويظهر قاريء البحث (الفوال) بلباسه التقليدي (اداه بطريقة فكهة محمد حسين عبد الرحيم) ويعلق الكرخي على ظهور هذه الشخصية بانها مظهر من مظاهر التخلف والرجعية. ويتلوه مشهد تسرد بعض المعتقدات الشعبية الخرافية السائدة وقتذاك (راجع فصل الكرخي ناقداً اجتماعياً 140 - 166 ويعرج العرض ثانياً الى علاقة الكرخي بالصحافة ونقده لمجلس (الامة) وللغلاء والاحتكار اثر الجفاف الذي ألم بالعراق عام 1944 فانتهزه تجار الحبوب لرفع الاسعار.

وفي لوحة (المجرشة) تتقدم غزوة الخالدي (مثلت شخصيات عدة لغياب التفات عزيز عن التمثيل) وسط مقدمة المسرح لتمثل بؤس المرأة كما وصفه الكرخي في ملحمته الشهيرة المجرشة (راجع فصل المراة العراقية في شعر الملا عبود الكرخي ص (167 - 178).

فكان من اضعف المشاهد التي ادتها غزوة مع انه كان يفترض فيه ان يكون ذروة العرض. ويختتم العرض بالكرخي وقد صار (مختاراً) وهو ينعي شيخوخته وكساد شعره، بل ويهجو نفسه. وهذا المشهد الذي كان ينقصه التعليل غير مناسب لعرض اراد ان يعلي من شأن الكرخي ويمجد حياته. ويعود بعد عشرين عاماً من رحيله عن العالم فيرى الجور زائلاً والاحلام حقيقة والفجر مشعاً وايام الحزن قد ولت. هذه الصورة الخيالية افترض زاهد محمد وقوعها عام 1966 !!

ان الحس الدرامي لسامي عبد الحميد ورغبته في تقديم عرض ممتع قد جنبه الانسياق وراء الفصول الجافة لكتاب زاهد والتي عنيت بمناقشة شعر الكرخي بين الريف والمدينة، ومدى صحة نسبة المجرشة الى مبدعها. وحسناً فعل في اختياره.

★★★

لقد خرجت المحاولة الجديدة من تحت معاطف مجموع الممثلين الذين شاركوا سامي عبد الحميد الذي عرفناه ممثلاً ومخرجاً وناقداً، في الاعداد والاخراج، اعترفت الفرقة بهذه المشاركة رسمياً. ولعل فرقة المسرح الفني الحديث هي اكثر فرقنا احتفاء باراء اعضائها واهتماماً باقتراحاتهم في تطوير العمل. ولا نبالغ اذا قلنا ان اي عمل من اعمالها لا يرى النور الا وقد بصمت عليه اصابع المشاركين فيه ووضعوا عليه بعض اللمسات الفنية. وتأتي هذه المحاولة في سياق النهج الذي اختطته الفرقة في العديد من اعمالها. كان للفنان قاسم محمد قصب السبق في تكريسه. ولقي رواجاً واستقبالاً حسناً في فرق اخرى وبالاخص الفرقة القومية للتمثيل. وهذه الاعمال لا تمت بصلة كبيرة الى المقاييس المتعارف عليها في التأليف الدرامي، وليست تجديداً معبراً او ابتكاراً فريداً في فن الدراما وقد اطلقت على هذه الاعمال تسميات عديدة. ولم يكن العمل الاخير غريباً عن هذا النهج والاكثر غرابة ان تجري محاولة احاطته باطار «نظري».

ليس في «المسرحية» ونحن مضطرون الى استعمال مصطلح المسرحية، او قصة فهي تفتقر الى نظام محكم من الاحداث التي تنشأ منطقياً من موقف اساسي ولا تمر بتطورات او تعقيدات وصولاً الى حل نهائي. والشخصيات مجردة، وتستثنى منها الشخصية الرئيسية فاننا نتعرف على ماضيها دون غيره من الابعاد التي تتألف منها الشخصية الدرامية. من هنا فاننا نرى ان العرض ما هو الا سرد لسيرة شخصية للكرخي. احتوى على نبذة من حياته وارائه الاجتماعية والسياسية وعرض لتاريخ على طريقة «السكيتشات» لذلك فانه يصعب الامساك بخيط تنتظم فيه الاحداث، كما والمسرحية

ليست عملاً مرتجلاً خالصاً، فبين ايدي الممثلين نص مكتوب. الا ان سامي قد منح لهم بعض الحرية في ارتجال كلمات وحركات محدودة فالارتجال - كما هو معروف - يتطلب اتفاقاً مسبقاً على فكرة رئيسية او على خطوط عريضة لقصة، ثم ينطلق الممثلون على المسرح، اعتماداً على قدراتهم في الابتكار وسرعة البديهة وهذا ما لم يكن متوافراً في «ليلة بغدادية ...» وفي العرض فكاهة ترتكز على المفارقة اللفظية والمفارقة في الحركة مستقاة من روح «الفارس» ومن العوامل المضحكة المهذبة، وتجد من المتفرجين استجابة طيبة. وقد اهتم العرض او انه وضع نصب عينيه مهمة كسب المتفرجين قبل اية مهمة اخرى. واعتقد ان سر المتعة او البهجة التي اشاعها العرض مبعثها ملامسته للحس الشعبي الذي يستهويه هذا النمط من «الفرجة» او «اللعب التمثيلي» دونما عناية او اهتمام فائق بـ «الفكر» او «الفن» ذي المقاييس المتعارف عليها في التأليف الدرامي. فكان العرض - من وجهة نظري - خليط في اساليب العرض المسرحي الشعبي الذي عرفه المسرح العربي عبر تاريخه، ونجده يعود اليها في عصرنا، ولقد حقق تسلية سهلة. طيلة الفصلين اللذين تألف منهما العرض، المسرح خال الا من قطع ضئيلة من الديكور، ولا وجود لستارة تقليدية، واضاءة حميد فرج طبيعية مناسبة تماماً للطابع الهربي الغالب على العرض.

لاريب ان العرض كان ممتعاً تلك المتعة البسيطة، كما كان للفنان يوسف العاني حضوره الطاغي ودور هام في اذكاء هذه المتعة. فهو ينطلق في الاداء باسترخاء كبير وطبيعية، ويشد المتفرج بدعاباته

وفكاهاته التي يجيد توقيتها وكان رديفه في هذا المنحى محمد حسين عبد الرحيم الذي ، رغم ما بدا عليه من توتر، قد انطلق في الاداء بتلقائية لطيفة وعلى النقيض منهما كانت مجموعة الممثلين الشباب المؤلفة من : علي عبد الحسين، خضير عباس ، كريم عبود كريم ، سلام نوري، كريم حبيب، احمد الدرويش، كارم علي، عودة الزوبعة، ومظفر الطيب الذين وجدوا انفسهم بسبب الظروف الصعبة، يعتلون خشبة المسرح مع تاريخ عريق ومجيد لفرقة المسرح الفني، فمثلوا ادوارهم في حرص وجدية واخلاص لا تخطئه العين وكان اثر القيادة الصارمة لربان العرض سامي عبد الحميد واضحاً.

ومن الجدير بالتنويه التأثير الممتع الذي تركته الاغاني الشعبية بالحانها المحببة (البستة والمربع والابوذية) والحركات الايقاعية التي تعد ركناً اساسياً للطابع الشعبي الذي ظهر به العرض. واشرف عليها باقتدار الفنان جميل جرجيس الذي ربحه مسرحنا في الآونة الاخيرة.

الهوامش تخص المادة الاولى :

* ـ تغير اسم المسرحية الى «حلم ليلة صيف».

(١) راجع مقالته عن الاخراج في ملف مجلة افاق عربية عن المسرح العراقي المنشورة في العدد ٧ الصادر في آذار ١٩٨٢ .

(2) شكسبير معاصرنا، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ص ١١١ .

(3) المصدر السابق ص 112

(4) المصدر نفسه ص 114

(5) ايروس : شبقي من الكلمة اليونانية Eros التي تعني الحب الجنسي وتشخصت في اله الحب (راجع قاموس مصطلحات علم النفس اصدار صلاح مراد ص 48)

(6) شكسبير معاصرنا ص 110

(7) سلسلة «حول مائدة المعرفة» ع 3 ص 70

(8) الارديس نيكول، المسرح في الادب الانجليزي، يوسف عبد المسيح ثروت ص 120

* الاقتباسات من المسرحية كما ترجمها : حسن محمود والتي اعتمدتها الفرقة القومية للتمثيل.

مسابقة قادسية صدام للقصة والرواية

في ظل الانتصارات الباهرة والتصدي البطولي الذي تحققه قواتنا على الجناح الشرقي للوطن العربي ، ومن اجل ان يظل الاديب معبرا مخلصا عن روح النصر المقدس في معركتنا الظفرة « قادسية صدام »

تعلن دائرة الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة والاعلام عن بدء مسابقتها الكبرى الرابعة في القصة القصيرة والرواية وتأمل ان تصلها نتاجات الكتاب من العراقيين والعرب في موعد لايتجاوز الاول من نيسان بالنسبة للقصة القصيرة والاول من تموز بالنسبة للرواية من تاريخ نشر هذا الاعلان .

الشروط :

١ ـ ان يكون النتاج جديدا لم يسبق نشره في صحيفة او مجلة او كتاب

٢ ـ ان يعبر عن روح النصر في معركة العرب الكبرى .. قادسية صدام . .

٣ ـ ان تكون الكتابة على صفحة واحدة ، بخط واضح وعلى ثلاث نسخ وعلى الالة الكاتبة .

٤ ـ ان لا يقل عدد الصفحات عن صفحتين للقصة القصيرة وعن خمسين صفحة للرواية (حجم فولسكاب) .

الجوائز :

١ ـ « ٢٠٠٠ » دينار للقصة الفائزة بالجائزة الاولى

٢ ـ « ١٥٠٠ » دينار للقصة الفائزة بالجائزة الثانية

٣ ـ « ١٠٠٠ » دينار للقصة الفائزة بالجائزة الثالثة

الرواية :

١ ـ « ٣٠٠٠ » دينار للرواية الفائزة بالجائزة الاولى

٢ ـ « ٢٠٠٠ » دينار للرواية الفائزة بالجائزة الثانية

٣ ـ « ١٥٠٠ » دينار للرواية الفائزة بالجائزة الثالثة

وستقوم دائرة الشؤون الثقافية ايضا بطبع النتاجات الفائزة والجيدة وتكافىء اصحابها وفق التعليمات المالية المعمول بها لديها .

نأمل ان يحقق كتابنا تلاحمهم البطولي الكامل مع قادسية العرب الكبرى .. « قادسية صدام » وليظل القلم والبندقية مشرعين في وجه كل من يقف في طريق تحرير الارض ووحدة الامة.

ترسل النتاجات على العنوان التالي
دائرة الشؤون الثقافية
وزارة الثقافة والاعلام
بغداد
الجمهورية العراقية

مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية

محمد اديب السلاوي

أ ـ قبل الاحتفالية.

عبد الكريم برشيد (١) من خلال تجريبية طليعية، يعبر عن الاتجاه أكثر تفردا وتميزا من مسرح الهواة بالمغرب، وهو الاتجاه الاحتفالي الذي استقطب في السنوات العشر الماضية، العديد من الكتاب والمخرجين والممثلين والنقاد الشباب المغاربة. وهو الى ما يعمد اليه من تجريبية وتجاوز مستمرين، يطمح الى أن يصبح منظرا رائدا للاتجاه الاحتفالي، وممثلا له في التطبيق المسرحي، ليكون ارتباطه بالنهج الاحتفالي أكثر صميمية على امتداد حركة المسرح المغربي المعاصرة.

وحيث ان مفهوم «الاحتفالية» يرتبط عند برشيد بالحركة التجريبية النشيطة التي تعرفها الساحة المسرحية العربية منذ مطلع الستينات، فان هذه الدراسة ستكون ملزمة برصد أهم العناصر الفنية والتاريخية والتراثية التي تتكون منها الاحتفالية على مستوى الواقع التاريخي، وعلى امتداد الواقع الفكري.

ولا شك أن مراجعة مركزة لبعض، نصوص عبد الكريم برشيد المسرحية، والمرتبطة أساسا بالنهج الاحتفالي، سيجعل هذه الدراسة أكثر استيعاباً وفهماً لافاق تجربته المسرحية، وللمصادر التراثية والتاريخية التي ارتكز عليها في البناء الدرامي وقبل الاقتراب من المناخ المسرحي العام لهذا الكاتب، واستخلاص خصائص تجربته الفنية، نرى لزاما علينا ان ننطلق من سؤال بديهي ومهم: ماهي الاحتفالية، وماذا يعني النهج الاحتفالي؟

أكيد أن هذا المصطلح «الاحتفالية» يرتبط تاريخيا بعلم عادات الشعب العربي فاذا ما أردنا تتبع آثار الفنون التي تنطبع بطابع الاحتفال من التراث العربي سنجدها موزعة بين فنون ورثها الشعب العربي عن الحضارات المتعاقبة عليه منذ أقدم العصور، وبين فنون حملتها الذاكرة العربية، سلسلة الفتوحات العربي الى افريقيا وآسيا وأوربا التي تمت في صدر الاسلام وبعده ومن ثم تعتبر «الاحتفالية» العاب خيال الظل، والقراقوز والحكواتي، وحركات الرقص والايماء، وأنواع الاحتفالات الاجتماعية والدينية والرياضية، ومهرجانات القبائل التقليدية من تعابير الحضارة الشفوية، أشكالا بدائية لفنون المسرح في صورته المعاصرة.

ان الرقص الجماعي، والغناء المتعدد الاصوات النسائية والرجالية، وحلقات المداحين في الاسواق العربية، ومواكب

الصـوفيـة، وأجـواق الشعـر العـامي والمـواكب الـدينيـة الموسمية، واحتفالات الاعياد الدينية والوطنية، إضافة الى المظاهر الاحتفالية الاخـرى (٢) التي تطبـع حيـاة الامـة العـربيـة الاجتماعية والدينية والفنية وكلها أشكال للاحتفال المسرحي في صورته الحديثة.

ويجب التأكيـد هنـا، انـه رغم الاهميـة الفنيـة التي تكتسبها هذه الاشكال المرتبطة أساسا بعلم عادات الشعوب، فانها كانت ـ والى وقت قريب ـ البديل الحقيقي للعرض المسرحي، وللفرجة الهادفة في الكثير من المناطق العربية.

ففي المغـرب، كما في المشـرق، كانت السـاحـات العمـوميـة والاسـواق الكبـرى مسـارح «للرواة» و«المداحين» الذين يجمعون حولهم حلقات جماهيرية ملتهبة لسماع نوادر حجا، وملاحم عنترة، وسيف ذي يزن، وغراميات قيس وليلى، وقصص ألف ليلة وليلة، إذ كان هؤلاء الـرواة والمـداحـون [illegible] يستخدمون جميع الحيل الفنية من اثارة وتشويق لشد المشاهدين اليهم، ولاحداث انسجام تام بين الملقي والمتلقي، أكثـر أهميـة من تواصـل وانسجـام المسارح المصنوعة على الطريقة الايطالية الحديثة.

وجدير بالاشارة هنا الى أن كل لوازم الاخراج والديكور في هذا «المسرح» الحلقة تتحول حسب حاجيات العمل الفني، وليس ثمة أي منظر ثابت، فالممثل في الحلقة / الراوي / المداح / الحكواتي، يستخدم وسائل أنجح من التوقف الطبيعي كادخال متفرج أو أكثر وسط (الحلقة) لتوسيع المجال، ولخلق حالة موضوع لدى المشاهد ليشارك في اللعبة التمثيلية (٣) بأكبر قدر من التجاوب والانسجام.

ودون هذا الشكـل المسرحي «الحلقة» عرف المغرب، ومنذ تاريخه القـديم أشكالا أخرى «كالبساط» وهو فن تمثيلي صرف يعتمد على الحـوار والتشخيص وعلى مجمـوعـة من الممثلين البارعين في التقليد والاضحـاك، كما عرف مسـرح «عبيـدات الـرمـا» ويقوم هو الآخر على التشخيص والارتجال والتقليد، الا انه ورغم الاهمية القصوى التي تحتلها هذه الفنـون الاحتفالية في الحياة الشعبية المغربية، فانها كمثيلاتها العربية، فنون ارتجالية، لا أثر فيها «للنص» ولا تقوم على «التـدوين» ومن ثمـة لايمكن اعتبارها مسرحا بالمعنى الفني للكلمة الا انها تشكل قاعدة صلبة لكل تجريب مسرحي مستقبلي في المغرب.

ب ـ الاحتفالية في المفهوم «الرشيدي»

الى هنـا يمكن أن ندرك أن «الاحتفـاليـة» لها تصورها المنسجم نسبيا للعمل في الميدان المسرحي، وان علاقتها مع مسرح الهواة (٤) بالمغرب كجماعة وتيار له امتدادته وتجاربه النموذجية.

ولعله من الواضح الاكيد أن مسرح الهواة شكل دائما من الناحية العلمية العمـود الفقـري لنشـاط الحركة المسرحية، كما عمل على تغـذية هذه الحركة باستمرار بعدة تجارب وعطاءات فنية تمثل السمة البـارزة لجل مراحـل تطـور هذه الحـركـة وغدها، ولكل هذا دلالته الخـاصـة في تحديد هوية وموقع مسرح الهواة بالنسبة للمجتمع وكذا بالنسبـة للاشكـال والمجالات التعبيرية التي يفرزها واقع تطور هذا المجتمع (٥).

وحيث نقـول أن مسـرح الهواة لعب دورا أساسيا في تطور الحركة المسرحية (بالمغرب) من حيث أنه كان مجالا للتعبير التلقائي المباشر وميـدانـا خصبا للتجريب وصهر الطاقات الابداعية وتمرسها بتطوير عطـاءاتهـا الاولية، فاننا نسعى بذلـك الى التأكيد على حقيقـة أسـاسية وبارزة هي ارتباط هذا القطاع الحيوي المهم بقضايا الواقع وتطـوراتـه، وهي سمـة طبعت نشاط مسرح الهواة بغض النظر عن طبيعـة التـوجـه الذي حكم هذا الارتباط، هذا مع العلم أن الطابع العـام لتـوجـه نشـاطه كان نقديا يستهدف التصدي والمعالجة لابرز الظواهر الاجتماعية وأكثرها معايشة (٦).

من هذه السمـة هي التي أهلت ـ بلاشـك ـ مسـرح الهـواة لان يكـون مجالا خصبـا للتجريب الاحتفـالي، انطلاقا من تجارب عبد الكريم برشيد وانتهاء بتجارب جماعية المسرح الاحتفالي التي ينتمي اليهـا العـديـد من النقـاد والكتـاب والمخـرجين والممثلين والتقنيين المسرحيين، والتي حصرت مهامها في إصدار «بيانات» تنظيرية تحدد مفـاهيم الاحتفـالية، وتحاور التيارات المسرحية العالمية المعاصرة من خلال منظورها الاحتفالي.

فالمسرح حسب هذا التيـار ليس «هـاويـا» أو «محـترفـا» ولكنـه احتفـال والاحتفـال كما يقـول عبـد الكـريم برشيد: حركة وكلمة منغـومـة، وإيماءات موحية وتجسيد للفرحة، فهو يرتبط ويتوحد مع الحياة كواقع يومي متحرك، وليس كأحداث ووقائع مسجلة جامدة لاروح فيهـا، ولهـذا كان لابـد للمسـرح الاحتفـالي أن يخاطب إحسـاس الجمهـور الـواسـع وشعـوره ووجدانه لانه عندما نحس الاشياء فاننا بذلك نعيشها ونتفاعل معها، «فالوعي لايدخل العقل مباشرة بدون مرور على الحواس».

ويمكن أن نعـرف المسـرح الاحتفـالي في جمل محددة: «انه تعبير جماعي عن حس جماعي وقضـايـا جماعيـة»، قضـايا لها وجود مكاني وآني، ولهـا اشعـاعـات انسـانية شاملة، وهو تعبير متعدد الاصوات والادوات الفنيـة، صفتـه الاسـاسيـة هي الحيـويـة، أمـا العمـل الابـداعي من خلال هذا التصـور ضمـير حي للوجدان الشعبي (٧)، هذا الـوجـدان الـذي انبت الـتركيب الفني والفكـري والاجتماعي والاقتصـادي والـديني للشعب الـذي نسميه ابداعاً،

واعطاء صفته ولونه ومذاقه ونكهته ومن ثمة كان الجمهور المسرحي بما يحمله من ظلال مختلفة هو المرجع الاساسي لهذا الابداع.

وذا كان ذلك، هو الجوهر الذي تقوم عليه العملية الاحتفالية، بكونها تسعى الى إيجاد الآخر المشارك في الابداع في دائرة مسرح يسميه برشيد «حفل كرنفال» لايشخص فيه الكل ويختص بذلك الناظر والمنظور فعن هذا الجوهر تتفرع عده أهداف طموحة تتوخى:

١ - البحث عن لغة انسانية مشتركة ذات ابعاد انسانية عامة (لغة مستقبلية)

٢ - دراسة الاصول لا الفروع في الواقع الاجتماعي ورصد الثابت لا المتغير

٣ - تغيير الواقع عن طريق العقل الشاعر وليس تفسيره.

٤ - دراسة قضايا الناس في الساحات العمومية المفتوحة وفي الاسواق والاعراس والمواسم وحيث التجمعات المفتوحة.

٥ - وتحويل المسرح الى تظاهرة اجتماعية يقيمها الانسان للانسان من أجل عرض قضايا الانسان.

ومع أن برشيد يرفض أن يكون مسرحه هاويا أومحترفا، فان أهدافه البعيدة والقريبة لامجال لها في وقتنا الراهن سوى خوض المعركة بجانب مسرح «الهواة» الذي يرى في الاحتفالية مكسبا خاصا لها.

اذن... فمفهوم الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد يرتكز على «مرتكزات» تراثية بالمعنى الشامل للكلمة، ويقوم على قواعد محددة في التعامل مع هذه المرتكزات فالمظاهر لما قبل المسرحية في التراث العربي، والتراث المدون والمكتوب والاداب والتاريخ الانساني، والسير والاساطير الشعبية والخرافات مرتكزات يقوم عليها المسرح الاحتفالي، تدفع الى الاعتقاد - عند برشيد - ان الاحتفالية على هذا المستوى من الشمول والاشعاع، ليست اتجاهات أوتيارات داخل اتجاهات وتيارات متعددة لكنها المسرح العربي كله، لان هذا المسرح وبالارتكاز على تراثه الشفاهي والمدون لايمكن أن يكون الااحتفاليا.

فانطلاقا من بداية الستينات عرف المسرح العربي العديد من الابحاث والدراسات والتجارب التي دارت كلها أوجلها حول محور اساسي هو: هل عرف العرب المسرح أم لا، وعلى اختلاف الاجوبة وتنوعها في هذا المجال يبقى المسرح الانساني عبر التاريخ ذا ولادات متعددة اذ هناك الى جانب المسرح الاغريقي، المسرح الصيني والهندي والفرعوني، ولكل هذه «المسارح» تميزات وأصول انسانية واقليمية، لهذا كان لابد لنا، وقبل ان نجيب عن تساؤلنا السابق هل لنا مسرح أم لا؟ ان نتساءل من جديد: ماهو المسرح؟ ماهو الشيء الذي يشكل روحه وجوهره؟ وبالطبع سيكون الجواب هو الاحتفال (٨) لان الاحتفال هونقطة البدء في المسرح وفي كل الفنون الاخرى التي تفرعت عنه، فالشعر والقصة والرواية، والرقص والموسيقى والرسم والنحت فنون تتعاون فيما بينها لتعبر عن حالات بسيطة ومركبة في مسرحية هي في أصلها وسيلة للتعبير الجماعي عن الحس الجماعي.

لقد عرف المجتمع العربي - قديما وحديثا - مظاهر متعددة ومتنوعة للاحتفال، سواء في سوق عكاظ أوفي المربد، أوفي الساحات العربية العامة أوعند أبواب المدن التاريخية، وقد تجسدت هذه المظاهر الاحتفالية في فنون شعبية تحمل أسماء مختلفة، ولكنها تتفق على انها تجمعات بشرية داخل زمان ومكان محددين، وان اساس هذه التجمعات مطارحة الهموم والهواجس والقضايا والتعبير عنها بشكل جماعي (٩) يقوم على التشخيص، والتمثيل، والحوار، والسرد الروائي.

فالمسرح تبعا لصورته وأصوله التراثية العربية، لابد أن يكون فنا مختصرا لكل الحياة، وكل التاريخ الانساني، وكل عذابات وهموم الانسان العربي وأحلامه وتصوراته، ولابد له ان يتوفر على شروط رؤ ية متماسكة للتاريخ والتراث، وللانسان والوجود...

ومن ثمة تجدنا أمام بعض المرتكزات التي اعتمد عليها المنهج الاحتفالي في بنائه الدرامي:

١ - الاحتفال، كفن تركيبي يستفيد من معطيات الاحتفال الشعبي المتعددة يعتبر في حد ذاته تمردا على القواعد التقليدية، وزلزلة قوية لاسس المسرح الارسطي، ويتمثل هذا التمرد في التكوين الفكري والموضوعي للعمل المسرحي كنص، واخراج وتمثيل.

٢ - وان المسرحية في الاحتفال ليست حياة مستقلة، فهي نتيجة تبعيتها للمظاهر الاحتفالية العربية تمثل وتعيد تمثيل ماحدث، وتقوم في الجوهر على التشخيص والمشاركة.

٣ - وبناء على ذلك، فان الاحتفال الذي يطمح الى الشعبية والجماهيرية لابد ان تقوم على تحطيم الابهار والايهام الفني والخداع، وعلى تذويب الشكل المسرحي القديم، وتحويل الحدث والحوار الى طقوس مسرحية، وعلى تذويب المضمون والكشف المستمر لاقنعة العمل المسرحي.

٤ - وتبعا لذلك، فان المسرح الاحتفالي، وهويقوم على توظيف المادة الفنية والتاريخية والتراثية، ويعالج موضوعاته الآنية معالجة ملحمية، لابد له من أن يرتكز على الماضي في نسج الحاضر، من أجل ايجاد نظرة مستقبلية.

فالاحتفالية على أساس هذه المرتكزات، تتحول الى صيغة خاصة للتعبير المسرحي وصيحة ضد «الوثنية» التي تجسدها عبارات المسرح الآخر المجردة والعقائد المستوردة، والافكار المعلبة التي تقتل في الانسان احساسه بذاته، وبما حوله من تقاليد وقيم وعادات وتاريخ وبحث جديد، يهدف الى ايجاد هوية متميزة للمسرح العربي.

فهل كان تعامل عبد الكريم برشيد مع الاحتفالية خاضعا لمرتكزاتها، وشروطها ان عبد الكريم برشيد وهو يهدف الى ارساء نظرية متكاملة في المسرح العربي تستفيد من التراث والمظاهر التمثيلية يتضح من خلال سلسلة مسرحياته وتنظيراته أنه استوعب مضمون النظريات الغربية، مستفيدا من مختلف التجارب التي عرفها عالم المسرح الانساني اذ نجد مسرحه بصفة عامة، الفردي والجماعي، التاريخي والتراثي، الاجتماعي والسياسي يستفيد من المعرفة الانسانية التي هي ملك الانسانية ويرتكز على «المعرفة العربية» التاريخ + التراث الشعبي + القضايا الراهنة لاعطاء هوية من التكلف المسرحي.

ونرى قبل الاجابة عن تساؤلنا السابق، وعن كل التساؤلات المتفرعة عنه القيام بمراجعة سريعة ومركزة لبعض أعماله المسرحية، وخاصة منها المرتبطة بنهجه الاحتفالي لعلنا نجد في هذه المراجعة أجوبة نهائية عن كل تساؤلاتنا السابقة واللاحقة.

وجدير بالملاحظة ان المسرحيات التي انتقيناها - من بين مسرحيات برشيد - قد سبق عرضها بمهرجانات مسرح الهواة بالمغرب، وبالعديد من المهرجانات المسرحية الموسمية العربية، وهي تنتمي في أغلبها الى فترة 1970 - 1980 التي نشطت بها حركة التجريب المسرحي في المغرب وفي أنحاء عديدة للوطن العربي.

1 - ابن الرومي في مدن الصفيح.

وتعتبر هذه المسرحية من أكثر مسرحيات عبد الكريم برشيد ارتباطا بالنهج الاحتفالي (10) اذا استطاعت الجمع بين عدد من الشخوص التاريخية كابن الرومي وابن دانيال، وبين الاحداث والاماكن الغريبة، اكثر ارتباطا بالطبقات الشعبية الكادحة وبالمظاهر الاحتفالية العربية.

فهذه المسرحية - من وجهة نظر صاحبها - تجربة انسانية درامية مأساوية تنطلق من بغداد الامس، لتقدم شريحة من التناقضات التي يذهب ضحيتها الانسان الكادح، عندما تطاحنه ويلات المدن الحديثة، وما يتعرض له من امراض واحتقار ونيل من كرامته المقدسة، وحرمان من أبسط حقوقه الحياتية وانطلاقا من الارضية الواقعية التي تتمحور في أحد الاحياء «القصديرية» المكتظة بالسكان الفقراء والمعوقين، تنطلق لوحات المسرحية في بحثها لعناصر الصراع والمتناقضات المرتبطة بشخصيات المسرحية واحداثها.

فقبل ان يرتفع الستار في هذه المسرحية يجري اللقاء بين «الراوي» و«الجمهور» من خلال «صندوق ابن دانيال»/ خيال الظل، فيتعرف كل منهما على الآخر ليصبح التعارف ايجابيا ومهماً، ومنذ اللحظة الاولى ينطلق ابن دانيال/ الراوي في عرض الاحتفال، تصور الاحداث والتعليق عليها، خاضعا في ذلك الى ذوق الجمهور، وإرشادات ابنته الوحيدة «دنيا زاد».

وتبعا لمتطلبات مهنته المرتبطة بصندوق خيال الظل، يجد ابن دانيال نفسه يتقمص العديد من الشخصيات التاريخية والتراثية: شهرزاد في ألف ليلة وليلة أبي الفتح الاسكندراني في المقامات، المداح في «حلقات» الساحات العمومية، يحكي تاريخها، وهمومها المتجددة، واحتفاليتها الحضارية لمختلف الاساليب التي ترضي رغبات الجمهور، وارشادات ابنته وبوحي من «دنيا زاد» التي تعشق الشعر والفن، يستحضر ابن دانيال شخصية «ابن الرومي» فيتقمص شخصيته الدراماتيكية ويعري اسرار القديمة والحديثة ومن خلال عذاباته يجول بنا ابن دانيال في أسواق بغداد العتيقة حيث ماتزال آثار شهامته والبطولة قائمة، ومايزال الانسان البسيط يدرك معنى وجوده الحضاري والفكري، وينتقل بنا في رحلة طويلة الى أحد أحياء «القصدير» التي لم تكن لها أثر في عصره ليضعنا أمام بعثه الجديد، المليء بالتناقضات والتداخلات.

في حي الصفيح بمدينة عربية ما، يبعث ابن الرومي من جديد، وينصب نفسه شاهدا على عصره الجديد، حيث النفاق والانتهازية، واللامشروعية تسيطر على الساحة العربية السياسية، وينصب ابن دانيال من خلال شخصية ابن الرومي قنطرة تاريخية تربط الزمن الماضي بالزمن الحاضر وتدين من خلال ذاتيتها المتحركة كميناً ينصب للانسان العربي في طريقه الى الرخاء والعدل والمساواة والحرية.

ومن خلال اللوحات التي تصل الجمهور بشاعره المأساتي ابن الرومي في بعثه الجديد، ندرك بسهولة ملامح هذا الشاعر الذي يعيش العزلة والتشاؤم والنقمة على الناس، وندرك أيضا الاسباب والبواعث التي أدت الى ذلك في الماضي، وفي بعثه الحالي.

2 - فاوست والاميرة الصلعاء

يؤكد عبد الكريم برشيد انه في هذه المسرحية (١١) اعتمد على الخرافة في بنائها الدرامي، لان الخرافة في اعتقاده تحوير لما حدث ووقع بالفعل، فالحدث يكتسب مع الايام ابعاده الاسطورية والحجائية، مما يجعله مادة مسرحية تركب الماضي للوصول الى

المستقبل (١٢).

قيل ان **فاوست** كان يتعاطى السحر الاسود وانه كان عرافا منجما يشتغل بتحضير الارواح، ويدعي القدرة على استرجاع المخلوقات العلمية الضائعة وقيل ان يوم اختفائه من الوجود، نسجت عدة حكايات وقصص وطرائف حول هذا الاختفاء، وقالت العرافات انه باع نفس للشيطان.

ولاسترجاع هذه الشخصية الخارقة الى الوجود «يتطوع» ظالم بن مظلوم ويقيم لهذه الغاية بالمدينة حفلة كبرى، يوزع فيها البسة تنكرية على المشاركين، البسة الملوك والشياطين والشحاتين . .

ومنذ اللوحات الاولى يظهر بالساحة «فاوست» و«الاميرة مياسة» و«الامبراطور تاج الدين» وعدد آخر من الشخصيات «المميزة» و«العادية»، فكل واحد من هذه الشخصيات، عندما تسلم «لباسة التنكري»، تسلم أيضا «دورة» وحواره فاللباس هو الذي يحدد لياقة «الشخصية» ومعلوماتها، توهجها، أو قلقها، فقرها أم غناها، وبالتالي حوارها.

فاوست يبيع نفسه للشيطان (والشيطان في المسرحية لا يحمل المعنى الاخلاقي) فهو سمسار وسيط وقواد، تجاربه الرابحة، البيع الشراء في الضمائر الضعيفة والمستضعفة، ويقيم وجوده على حساب زعزعة ضمائر الناس واخلاقهم ونقائهم ويبرر فاوست هذا السلوك الشاذ بانه يفعل ذلك لان الناس الذين هم أكبر أو أصغر منه يفعلون نفس الشيء في مجتمعهم التنكري.

الشحاذ يبيع نفسه وكرامته من أجل المال، والامبراطور تقوده هلوسته الى «عظمة» فارغة، يحققها على حساب الموتى في المقابر، ففاوست حالة واحدة، بل هو مجموعة من الحالات المتباينة، يربط بينها خط واحد، طموح فاوست في هذا العالم الذي هو أكبر من العالم نفسه.

ان فاوست، ومن خلال مجتمعه التنكري سوف يصل الى أهدافه البعيدة فيحقق مايريد ولكن في مقابل أي ثمن؟ . . لقد باع نفسه وعلمه وضميره، مقابل الزيف المتراكم الذي ربما يصبح ذات يوم «غربة قاتلة»، ان المال كان وحده الطاقة التي تحكمت في ضميره وعقله وقلبه منذ بداية الاحتفال التنكري الى نهايته . . وكان وحده «المقابل» الذي حول فاوست الى شيطان رجيم.

٣ ـ عنترة في المرايا المتكسرة.

في هذا العصر، ارتفع صوت «عنترة» منذرا بقيم الجاهلية التي تقدر «الاصل» و«اللون» وتجعلها فوق اعتبار الفعل والممارسة (١٣) في الكثير من أنحاء العالم العربي، انطلق هذا «العنتر» يغني في فترات من التاريخ عديدة، حتى تحول عنده مركب النقص الى نقيضه، وهو الاحساس بالعظمة والبطولة، وهي المثال الاعلى التي كان ينشدها الرجل في عصره.

لم يكن عنترة يتغنى بالقتل أويتسلى بمشهد اراقة الدماء، كما هو الشأن عند عمر بن كلثوم في بعض مفاخره، بل كان يفتخر من أجل هدف أسمى وهو على حد تعبير حسين مروة ليحرر «الانسان» في انسانيته وليحرر (الحب) في حبه (١٤)

ان عنترة في «المرايا المكسرة» القوة الخرافية يتعرض لالوان وأشكال من المخاطر، ويحدق به الموت من كل جانب، ولكنه يرفضها بشدة ويتنكر لها رغم السوس الذي ينخره من الداخل، ورغم المرض الذي أخذ يقصده عن مواجهة التحديات التي تعمل على محوره، ان تطلعه للمستقبل أكبر من موته، وأكبر من عذاباته الانية . . . فعن طريقة الاسطورة يضع برشيد وثيقة الاتهام لحضارة كانت بدون أرضية (حضارة ماقبل النكسة) مما جعل استرجاع الماضي في هذه المسرحية يقوم على اسقاط الفكر الماضي على الحاضر، لان هذا الفكر ـ في أعتقاده ـ لم يفقد حتى الآن غطاءه الانساني والقومي.

لا تختلف هذه المسرحية (١٥) من حيث الشكل عن فاوست، تستفيد هي الاخرى من التراث وامكاناته المتعددة في الاحتفال، وفي المضمون تقترب من هذه القوة (فاوست) اذ تقوم هي الاخرى بتعرية جديدة للتحالف العضوي بين الاسطورة «الفشرية» وبين الفئات المستغلة، وتعتمد شخصية بطلها على نفس المقومات الخرافية والغيبية التي تعتمد عليها المسرحية السابقة الذكر.

٤ ـ عطيل الخيل والبارود:

وهذه المسرحية (١٦) لا تختلف عن سابقاتها من حيث المناخ العام اذ انها ليست كما يعتقد كتابة جديدة لـ «عطيل» الكاتب الانجليزي شكسبير، ولكنها استحضار تمثيلي آخر لهذه الشخصية المغربية، ضمن الاستحضار الشامل للشخصيات التراثية والاسطورية في مسرح عبد الكريم برشيد.

فوق الخشبة مجموعة من الممثلين العاطلين، جمعتهم الصدفة في مسرح ما بعد أن تم استدعاؤهم من طرف أحد المخرجين، واستعدادا منهم للتجربة التي ستمتحن فيها مواهبهم، يحمل واحد منهم دوره القديم الذي لم يستطع التخلص منه ومن بين هؤلاء الممثلين: «عطيل» و«شهريار» و«البوهو» بطل مسرحية البساط و«أربعة وربيع» وكثير من الشخصيات التراثية والاسطورية الاخرى وبمجرد مانطلق الحوار بين المخرج وهذه الشخصيات تبدأ مستويات اللعبة في التداخل والتناقض لتؤدي في النهاية الى «حالة» من الواقع القائم على الفوضى والتنافر ولكنه واقع حقيقي.

يرفع الستار في هذه المسرحية على شخص «المخرج» وهو وجه ذو أقنعة متعددة وجوهر واحد، رقص الزنوج في الاحراش والادغال

يغضبه، وفرحة النصر في عيونهم تتحداه، لذلك يعلن في جميع الدروب عن حاجته لمجموعة من الممثلين لاداء أدوار مسرحية، في حين أن الهدف الحقيقي هو جعلهم «مرتزقة» وبعثهم الى الاحراش.

يأتي الممثلون وهم يحملون أدوارهم القديمة، ويختلط الوهم بالحقيقة والتمثيل بالتمثيل المركب، ويفشل «المخرج» الذي يمثل دماغ اللعبة في أن يجعلهم ينسلخون عن أسمائهم القديمة فتتداخل الخيوط والشخصيات والازمان والامكنة... وينتهي «المخرج» بحال اللعبة التي وجدها، فيموت بعد أن البسه «عطيل» دور «ياجو» وانتقم في شخصه لماضيه.

باختصار شديد: تحكي المسرحية عن ستة ممثلين، على المستوى الواقعي ينتمون الى الطبقة العامة، وعلى المستوى الوهمي يمثلون أدواراً بطولية بمفهومها الكلاسيكي. يوقع هؤلاء الاشخاص عقداً للعمل في المسرح، ولكنهم يكتشفون خدعة المخرج الذي لم يكن سوى نخاس يشتري المرتزقة ليلقي بهم في حرب مضادة لمطامع الشعوب المستضعفة، وفي النهاية يخنقه عطيل فيتخلص الجميع من مكيدته (١٧).

ان عنوان المسرحية قد يوهمنا ببطولة عطيل في حين أن هذا الاسم مجرد قناع يخفي وراءه شخصية ممثل فقير قادم من جبال الاطلس والاوراس حيث عاش راعيا للماشية ومزارعا في الحقل.

فهو واضح كشمس بلاده، بسيط الى حد السذاجة، ملتهف العواطف تتميز روحه بالشفافية، يكره الغموض، رقيق في حبه، قوي في غضبه وكراهيته (١٨).

٥ ـ سالف لنجة:

وفي هذه المسرحية، تحيا وتموت مجموعة من الشخصيات في ذهن المؤلف قبل ان تأخذ دورها تحت الانارة، فالمؤلف/ البطل، يخطط ويرسم الاقدار لشخصيات في غيابها التام، وعلى الرغم من رفض البعض منها لما خططه ورسمه المؤلف، فان مصيرها المادي يبقى دائما خارج إرادتها.

عبد الكريم برشيد في هذه المسرحية (١٩) كما في المسرحيات السابقة يتعامل مع التراث في فضائله المتعددة، تعاملا مباشرا، يستحضر العديد من الشخصيات: الحلاج ـ علي بن محمد ـ السندباد، ويكسبهم حضورا محاصرا من خلال رؤيته الخاصة للتراث، ويوحد بين أفكارهم واتجاهاتهم، ويقودهم الى رفض كل الوحدات الزمانية والمكانية التي يقوم عليها المسرح الكلاسيكي عبر تاريخه الطويل.

الحلاج بتجربته النضالية الواسعة، والزنج بثورتهم التاريخية الكبرى يجد انفسهما في صف واحد ضد العدو الحقيقي للامة العربية اسرائيل.

وخارج هذا الاطار تبقى مجموعة من الاشخاص يبحثون عن أدوارهم الضائعة فرغم زخم المتناقضات، العراف/ المؤلف، يتنبأ ان امرأة اسمي «لنجة ستلد» أمير الزنج، الذي سيقوم بتوزيع الادوار من جديد في «المسرحية القادمة» ويوصي بان تحبس «لنجة» في مقصورة عالية من زجاج لمراقبة حملها، وترقب مولودها المنقذ.

فالمسرحية من خلال هذا التصور تدخل في نطاق بحث الانسان العربي عن هويته التي أضاعها منذ قرون، وتقدم ـ كسابقاتها ـ على استحضار النماذج البطولية والخرافية في التاريخ من أجل إعادة بنائها في الحاضر، فهي من هذه الزاوية تصوير فني لبعث الذات العربية الضائعة من جديد، ومحاولة جزئية لتفكيك العملية التاريخية، واعادة تركيبها باكبر قدر من البساطة والشاعرية.

٦ ـ قراقوش:

وقراقوش (٢٠) تنتمي لنفس الاتجاه التنويري الذي يخوض غماره عبد الكريم برشيد، **فهي أيضا حاولت الافادة من التراث** الشعبي العربي ومن التراث المسرحي الطليعي، وحاولت ان تجعل من هذا «التراث» بطلا حقيقيا فوق الخشبة.

منذ المشهد الاول، تظهر بالساحة عرائس وشخصيات كاريكاتورية تمزج الجد بالهزل، تغير أصواتها مثلما تغير أساليبها التعبيرية، تهرج، تسخر تنتقد الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بصياح ومرارة.

قراقوش يهاجر من مدينة الغناء ومملكة النغم، الى مدينة الارشيف والتقارير والروتين وفي هذه المدينة العملاقة يتعرف على الحزن والظلم والالم، بعدما يرفض وصية أمه التي دعته الى ترك أحزان الناس للناس والتفرغ لتحقيق العدالة في الناس...

وعندما يقاسي قراقوش في مدينة الظلم من ويلات السلطة وظلمه، يخلع عنه ثوب العارفين، ويلعن الكتب والجرائد والمكتبات، ويعود من حيث أتى بعدها اكتشف ان في الجرح الحزن، وان الفرحة قادمة في موكب الشهداء والفقراء... ويلعن الموقف. الحازم، العودة من أجل المستقبل، ومن أجل عقل جديد.

د/ منطلقات وآفاق التجربة المسرحية:

من الناحية التاريخية ينبغي ظهور مسرحيات عبد الكريم برشيد التي تطمح لتكون تجارب رائدة من النهج الاحتفالي بظهور سلسلة من التجارب المسرحية على الخشبة العربية، التي تطمح هي الاخرى الى تأسيس مرحلة جديدة من تاريخ المسرح العربي **فالطيب الصديقي، وعز الدين المدني، ويوسف إدريس، وعبد الرحمان الشرقاوي، وكرم مطاوع، ويوسف العاني وسمير**

العيادي، وقاسم محمد وغيرهم كثير، ساهموا في تأسيس هذه المرحلة، وتحديد اهدافها المستقبلية الرامية الى تأصيل «المسرح» في الوجدان الشعبي العربي، اعادة هذا المسرح الى منابعه الفكرية الاصيلة.

ان تجربة عبد الكريم برشيد التي ترى مفهوم التأصيل لابد ان يحمل مضمونا ماضويا يعتمد النبش في قديم التراث بغاية تحقيقه التمايز وابراز الخصوصية في إطار حضاري عام، لايختلف مع التجارب العربية الاخرى، فكلها يبحث عن زاويته عن الكيفية «الخاصة» و«المتميزة» التي يمكن من خلالها أن يساهم المسرح العربي في اغناء وتطوير التجربة الانسانية في هذا المجال ومن ذلك فينبغي تحول للمسألة من إطارها الداخلي الخاص (القائم على إيجاد الاشكال التعبيرية الملائمة والقادرة على استيعاب وتمثيل تجليات الواقع وربطها باسسها المادية الملموسة) الى اطار خارجي عام يتوخى بلورة نوع التمايز الحضاري يحقق وجودا ذاتيا من وجهة نظر: ضرورة الحضور العربي الفعلي والشامل في مختلف المجالات (٢١).

فتجربة برشيد إذن تسعى الى اختصار كل الحياة وكل التاريخ الانساني، وتسعى الى جانب ذلك الى اختصار كل عذابات وهموم الانسان وأحلامه وتصوراته، وان تكون تجربة قائمة على أساس نظرتها الى الانسان العربي وتاريخه وتراثه العريق وهمومه العميقة، فهذه التجربة تسعى ان تجعل من الواقعية الاحتفالية نوعا من التجريب، ترتبط بواقع الشعب العربي وقضاياه الاساسية انطلاقا من (التراث) الماضي، وارتكازا على (التاريخ) المعاصر، بكل ما يملك هذا التاريخ من تداخلات وتناقضات وصراعات.

يوضح عبد الكريم برشيد معالم تجربته قائلا: لقد انطلق التجريب لدي من مجموعة من التساؤلات الاساسية، ماهو المسرح؟ هل هناك شكل واحد فقط في الفن المسرحي، هل ولد الفن الدرامي ولادة واحدة حتى يمكن أن يرجع الى نفس المصدر؟ انني اعتقد ان فعل التمثيل غريزة فطرية، وعليه فانني لا اربط مولد المسرح بحقبة زمنية معينة أو بموضوع مكاني، أو بشعب دون آخر، ويمكن أن نحدد ثلاث مراحل أساسية في تاريخ كل مسرح، مراحل تتفق فيها هو أساسي وشامل، وتختلف فيها هو آني وجزئي، ففي البدء ولد المسرح ولادة دينية سماوية، وقد كان البطل هذه المرة (هو المسيح في المسرح الغربي) يحمل في ذاته جانبا الاهيا وآخر انسانيا، وفي المرحلة الثانية والاخيرة، ولد هذا الفن ولادة انسانية، وبذلك أصبح مجموعة من الاحتفالات الشعبية، بعدما كان طقوسا دينية، وبعدها ظهر السيرك، وظهرت «الكوميديا دي لارطي» الايطالية وقد كان البطل هذه المرة هو الانسان البسيط (٢٢).

وفي اعتقاد برشيد انه إذا حاولنا البحث في التراث العربي، سنجد كل هذه المراحل ـ مع ضياع المرحلة الاولى الوثنية ـ لان هذه المرحلة مجهولة أيضا بالنسبة للتاريخ والادب العربي، ويعتقد كذلك أن الوثنية الحقيقية ترجع الى ماقبل الجاهلية المتأخرة، وهي الفترة القصيرة التي سجلها الشعر العربي والتي لاتزيد على قرن ونصف من الزمن، إذ يمكن أن نقارن مسرح القرون الوسطى (أو مايسمى بمسرح الام المسيح) بالتعازي الشيعية لتستقيم المقارنة، فكلا الصيغتين تنتميان الى الولادة الثانية للمسرح، وتتميزان بالعودة والرجوع، عودة المسيح بعد الصلب، وعودة الحسين بعد ان يفصل رأسه عن جسمه، وتقولان بأن البطلين سيحملان صفات دينية، وأخرى بشرية.

أما في المرحلة الثالثة، وهي مرحلة اساسية محضة، فقد عرف المجتمع العربي الكثير من الفنون الشعبية، وهي تقاليد فنية تقوم على الرواية والتقليد، وعلى تحقيق التواصل البشري في الحياة العامة، ويعتقد برشيد ان كل تجربة عربية في هذه المرحلة لابد أن يقوم على ربط «المسرح» بالتربة العربية، أو بمعنى آخر لابد من أن تربط الاحتفالات العربية بالتقنيات الغربية.

من هذه الزاوية، ومن هذا التعريف الشامل لافاق ومنطلقات التجربة المسرحية عند برشيد، لايمكن أن نربط أعماله بمراحل معينة، لانها في الاصل تجربة كبيرة تتجزأ على «مسرحيات»، فكل تجربة ـ كما نعلم ـ لها ارتباط بذاتين أثنتين الاولى متغيرة، والثانية ثابتة (فالذات المتغيرة تمنح أعمالي من الاختلاف، اما الذات الثانية فتمنحها الائتلاف) فالاتصال والانفصال سمتان أساسيتان في كل الاعمال الادبية والفنية، هذه الاعمال التي مهما تبدلت وتغيرت فانها لايمكنها أن تخرج عن محورها الاساسي، هذا المحور الذي يظهر أو قد يختفي، فكل تجربة لها فضاء خاص ومناخ خاص وجغرافية خاصة (ان التغيير في الابداع ناتج بالاساس عن التحولات التي تصيب الظروف الزمانية والمكانية والحالات والقناعات الفكرية والفنية، هذه الظروف هي بالضرورة متحركة تمنح الاعمال الجديدة أصباغا جديدة، وصفات اخرى مغايرة، لهذا فانني اعتبر ان كل مسرحية من مسرحياتي تمثل بالنسبة الي مرحلة معينة) (٢٣) فعنترة في المرايا المكسرة كتبها برشيد بعد نكسة ١٩٦٧ فجاءت مثقلة بمناخ الظرف التاريخي، ان عنترة يرمز الى الانسان العربي المجروح، والذي يؤدي ضريبة نخوته وأمجاده وحضارته في زمن انطبع بالخذلان وعدم التوازن، أما عطيل والخيل والبارود، فقد كتبها متأثرا بالحركات التحررية في القارة الافريقية، فكانت عودة «عطيل» الانسان المغربي / الافريقي الاسود الى وطنه لطرد «باجو»

من الحياة عودة هذا الانسان لمنابعه الاصيلة .

ومن ثم ، فان تجربة عبد الكريم برشيد الاحتفالية ، والتي ترتكز على الوجدان الشعبي وعلى الحفريات المعمقة في ذاكرة الشعب المتسعة لعشرات المئات من القصص والحكايات والاساطير والامثال والمواويل والملاحم ، تطمح الى ان تميز نفسها عن بقية التجارب العربية الاخرى ، بان تنطلق من تجميع عناصر هذا التراث / الذاكرة الشعبية المختلفة ، لتضم ماهو بصري الى ما هو شفاهي ، وما هو حسي اجتماعي الى ماهو نفسي ، ولتربط هذا التجميع بما هو واقعي ووهمي بكل ماهو تاريخي أو ميتافيزيقي ، (اننا لانميز في الواقع بين مستوياته المختلفة ، لان هذه المستويات في تكاملها وتداخلها وتقاربها هو مايشكل حقيقة الوجود والانسان) (٢٤) وتطمح أيضا الى استقطاب البعد السايكولوجي والاجتماعي الى جانب استقطابها لابعاد الواقع / الانساني المركب في مناخاته المتعددة ، والمتباينة .

هـ / المصادر التاريخية والتراثية .

من خلال مراجعتنا السريعة والمركزة لمسرحيات برشيد الاحتفالية ، يتضح لنا ان هذه المسرحيات تقوم على مجموعة من احتفالات وألوان من الفرجة الشعبية المعروفة في الاسواق العربية ، اذ نجدها تستفيد من التقاليد الموجودة في التراث العربي بكل فضائله المدونة والشفاهية ، وخاصة منها التي تحمل بين طياتها بذور الفن المسرحي ، كما يتضح ان أساليب هذه المسرحيات رغم تباينها وتعدد منابعها الفنية ، تعبر عن استجابتها للدعوة التي رددها العديد من المفكرين العرب ، والداعية الى العودة بالمسرح العربي الى المنابع الفكرية للامة العربية لاجل تأصيله وترسيخه في الوجدان الشعبي العربي .

لهذا ومن أجل معرفة الهوية الحقيقية لتجربة برشيد المسرحية ، تجدنا مضطرين للاعتماد على مصادر الاستخدام التراثي - كمحاولة لرؤية هذه الاعمال «من الداخل» وصولا الى ارتباطها بمراحلها التاريخية ، وأشكالها الفنية المتميزة ان «ابن الرومي في مدن الصفيح» و«فاوست والاميرة الصلعاء» و «عنترة» في المرايا المكسرة» و«عطيل والخيل والبارود» و«سالف لنجة» و«قراقوش» تجارب متعددة على ذات التراثين الفصيح والعامي ، المدون والشفاهي ومن ثمة يمكننا ان نجعل مصادر الاستخدام التراثي في مسرح برشيد في ثلاثة مصادر: التاريخ العربي ، والتاريخ الانساني ، والفنون الشعبية العربية

١ - بالنسبة للتاريخ العربي ، لم يكتف برشيد ان يستمد من هذا المصدر المناخ العام لمسرحه ، اذ نجده في جل مسرحياته يتخذ التاريخ اطارا عاما يدرس من خلاله تناقضات العصر وقضاياه المختلفة ويستمد منه جل الشخصيات التي حركها على مسرحه ، ففي تعامله مع التاريخ العربي ، لايهمه «شكل» هذا التاريخ بقدر مايهمه اطاره العام وروحه ، ان كل الشخصيات السياسية والفكرية والعسكرية التي تحركت على هذا المسرح ليست بالنسبة اليه سوى رموز واقعة تختصر الكثير من الكلام ، وربما تختصر المكان والزمان ايضا .

وعلى سبيل المثال نذكر بعض هذه الشخصيات التي لعبت دورا مهماً في بلورة أفكار المؤلف السياسية والاجتماعية ، والتي ارتبطت من حيث بنائها الدرامي والتاريخي بمضمونه المسرحي والفكري .

أ / الحسين «في» سالف لنجة» وهو رمز حي للعذابات الانسانية في كل زمان ومكان .

ب / «الحجاج» في نفس المسرحية ، وهو رمز دائم لجبروت السلطة وقسوة العديد من «الحكام» في الماضي والحاضر. . . وربما المستقبل .

د / «ابن الرومي في مدن الصفيح» ، رمز آخر لغربة الانسان في وطنه .

هـ / «عنترة في المرايا المكسرة» ، رمز خامس «للبطل» الذي يحدق به الموت من كل جانب ، ولكنه مع ذلك يصر على ربح المعركة القضية .

٢ - وبالنسبة للتاريخ العام ، لم يكتف برشيد بان يستفيد في بناء مناخه المسرحي من تاريخ المسرح القديم والمعاصرة ، أو من تاريخ العالم المعاصر ، اذ نجد في غالبية هذه المسرحيات استعارات لطيفة من تقاليد «المسرح الكلاسيكي» ومناهج «المسرح الجديد» كما نجد في هذه المسرحية استفادة مطلقة من شخصيات أدبية ونضالية وعسكرية كان لها حضورها الايجابي على الخريطة الانسانية العامة ، وكان لتحريكها على مسرح برشيد أكبر الاثر على مضمونه السياسي والفكري ، ويمكن ان نذكر من بين هذه الشخصيات .

أ / «لوركا» شاعر إسبانيا الجديدة ، ضحية القمع والظلم والهمجية العسكرية في أوروبا «الناهضة» .

ب / لومومبا» رمز الثورة الافريقية ، ضحية قمع الامبريالية الغربية لبعث افريقيا الجديدة .

ج / «نيرون» رمز الجنون السلطوي الذي يسعى لتدمير العالم من خلال تدمير نفسه .

د / «جنكيزخان» (القائد المغولي) رمز السلطة المريضة بالكبت النفسي والجنس المتراكم في عالمنا الماضي / المستقبل .

٣ - اما بالنسبة للمصدر الثالث في هذا الاستخدام الذي تتحدد من خلاله هوية مسرح / تجربة عبد الكريم برشيد ونعني به «التراث الشعبي العربي» ، فان عودة سريعة الى ملخصات مسرحياته

ستؤكد لنا من جديد ان هذه المسرحيات تقدم في اغلبها على نماذج الاحتفالات الشعبية وعلى ألوان من الفرجة المعتادة في الاسواق العربية، كما تقوم على نماذج من الالعاب الفلكلورية المتميزة في التراث الشعبي العربي «فعنترة في المرايا المكسرة» عبارة عن حلقة يقيمها الراوي ليعيد على الناس ملحمة «العنترية» التي مايزال لها حضور في الوجدان العربي، اما «ابن الرومي في مدن الصفيح» فتقوم على فن عربي أصيل هو خيال الظل، وفي «قراقوش» تستفيد أحداث المسرحية من الفن الاسلامي «القرقموز» كما ستؤكد لنا مثل هذه العودة ان مسرحيات برشيد تستفيد ـ وبنفس القدر ـ من الامثال والاغاني الشعبية والاساطير التي لاتختفي معالمها من أي لوحة من لوحات المسرحيات التي استعرضناها قبل قليل.

ويجب الاشارة في هذا الصدد الى ان الاشكال التراثية التي وظفها برشيد في مسرحه بصفة عامة، كانت هي نفس الاشكال التي استخدمتها الجماهير العربية من قبل للفرجة بدلا من المسرح، والتي يعتقد أن في استطاعتها ان تترجم الواقع المعاصر كما استطاعت ذلك من قبل.

و / حوار في الاتجاه الآخر.

وهكذا تتفرع الاسئلة أمامنا وتجمع في مناطق عديدة من احتفالية عبد الكريم برشيد، الكاتب / المنظر، ان حصيلة النقد في حلقة متنوعة ومتلونة الا انها في العموم لاتخرج عن إطار تعامل برشيد مع التراث، ومع برشيد ومع الجمهور... وهو نفس الاطار الفكري الذي وضع برشيد داخل مسرحه وتنظيره.

١ ـ بالنسبة للتراث: من منظور عبد الكريم برشيد ان التراث هو ذاكرة الشعوب.

وانه ماكان وما هو كائن في نفس الوقت، وذلك لان الماضي لايتوقف عند حد معين، كما ان الحاضر لايبتدىء من نقطة معينة معروفة، فهناك تداخل وتواصل بين الازمان، فعندما اعود الى ذاكرتي الفردية اتواصل مع نفسي فقط، وعندما اعود لذاكرة الشعب فانني بالضرورة أتواصل مع كل الناس الذين يقاسمونني هذا التراث، فالمهم عندي هو أن أصل الى الآخرين من اقصر الطرق، وهل يمكن ان يتم ذلك الا من خلال لغة مشتركة تمثلها رموز من التاريخ الاسطورة والحكاية والادب الشعبي (٢٥).

وعلى اتساع هذه النظرة، وشموليتها، فانها تحدد افاق تعامل برشيد مع التراث، وتمنهج هذا التكامل اديولوجيا ومسرحيا، مما يجعل النقد المحاور «للاحتفالية» ولـ «برشيد» يركز عليها في اطار بحثه عن الهوية التاريخية والابداعية لهذا «التيار» المسرحي فالنقد لاينكر على برشيد تعامله مع جميع المستويات التراثية في عملية اختياره للشخصية المسرحية التراثية ويقر بان قراءته للتراث قراءة زكية فيها كثير من التعرف، تنم عن موهبة فنية في ميدان البناء المسرحي، لكنه يعيب عليه عدم التزامه في هذا الاختيار بالمنهج السليم الذي ينتقد ويحترم الخلفية التاريخية في تقديم شخصيات المسرحية التراثية فهو لم يتعمق كعز الدين المدني (من تونس) في الكشف عن الاوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي اكتشفت هذه الشخصيات، ولم يشغل الصراعات التي عاشها، والتي قد تكتسب صفه الاستمرارية فتعترض الانسان في مسيرته التاريخية (٢٦)

ان كل التراث ليس صالحا للاحتفالات المسرحية اذ هناك مايصلح فقط للفرجات الشعبية، ويبقى استعماله محصورا فيها.

٢ ـ وفي اعتقاد التنظير (٢٧) ان الارث المسرحي بالنسبة للمغرب، اذا كان يفرض تعاملا يحترم وجدان الانسان المغربي انطلاقا من الاشكال المسرحية المنتشرة على ساحة التراث الواسعة، فان فرض اعتبارها الآن من خلال التجارب الاحتفالية يتطلب تحديد الشكل والمضمون، اذ يصبح تحديد الاداة العلمية وايجاد علائق التخاطب ضرورة إكيدة، وهذا يقترض من جهة ثانية شكلا فيه فنية جديدة للمسرح: وشكلا فيه تقنية جديدة على مستوى الكتابة، والافهل حقا ترى نحن ملزمون بالشكل في تشخيص التراث (حسب المفاهيم المستوردة)، وبالتالي (تغريب) التراث من خلال طرح مواضيع تركز مضامين تطبيقية يزكيها الشكل لحل الازمة؟ فالمطلوب من المثقف ان يرفع من وجه ممثلي الثقافة الاصيلة راية الثقافة التي تفتح ابواب التقدم رغم مافيها من سلبيات لان التشبث بمقولة الاصالة نكاية في المغرب الامبريالي (٢٨)

٢ ـ يقر العديد من النقاد المغاربة ان احتفالية عبد الكريم برشيد تحاول باستمرار التشكيك والتقليد من المنهج البريشتي ومردوديته الايجابية اذ يمكن حصر الانتقادات الموجهة من طرف (الاحتفالية / برشيد) على الشاكلة التالية:

أ / ان عقلانية المسرح البريشتي اتية من كونها خاصية مركزية للشعب الالماني، ومن هناك يمكن «الرد على بريشت الذي يعطل الحواس من أجل أن يجعل التعبير المسرحي شيئا فقط، ففي اعتقادي يقول برشيد: «ان كل وعي يدخل العقل مباشرة ويغير المرور على الحواس، يبقى مجرد تفكير مجرد» (٢٩).

ب / ان الوضع الراهن لايستلزم بالضرورة التحريض، وبالتالي فان تعليمية بريشت هي نفس «تبشيرية» وسائل الاعمال التضليلية، اننا عندما نبني مسرحا تعليميا وتبشيريا وتحريضياً فاننا بذلك انما نمارس وصاية غير مشروعة على جمهور غير قاصر (٣٠).

وهكذا وبفضل جدلية فكرية نضرب أهم الركائز الاساسية للمنهج البريشى بدعوى ان «تضليلي» و«وصي» على الجمهور،

وعندما نصل نتائج تنظيرات هذا الاتجاه (الاحتفالية برشيد) الى اقصاء مبدأ التحريض على اساس ان اشكالية الواقع المغربي لاتستلزم ذلك، فانه ضمن تلك النتائج يجعل من المسرح اداة ثقافية بالمعنى البرجوازي الصغير الذي لايريد في ظل اديولوجيته تحويل ماهو قائم في سبيل ما يجب ان يكون، بل يريد في المقام الاول تحقيقه لذة فكرية من وراء خلق مقارعات ثقافية - صالونية - بعيدة كل البعد عن اشكالية الواقع المغربي (٣١) الذي يطرح في الاساس مبدأ استعمال التحريض.

اذن فقد برشيد «برشت» في تعليميته (أي في منهجه الواقعي وتصوره لدور المسرح وافاق العمل الثوري فيه وبه) بالضبط ان العفوية الاعتباطية تملك على اي نحو قدر الكشف عن المخزون الاحتفالي الهائل الذي هو الطبيعة التلقائية للانسان، وذلك لانها بالضبط عفوية اعتباطية، ومهما بدا ان مفهوم التعليم والتلقين (عند برخت او غيره) يحملان صفة ارادية تفترض وجود اطراف غير متكافئة الا انها تنظر الى الانسان من منظور غير تجريدي في الاقل، انها تضعه بعبارة اخرى في التاريخ، وفي الاطار الطبقي، وفي العلاقات الاجتماعية، وغير ذلك، ناظرة اليه في مستواه الثقافي والفكري، وفي ظروفه النفسية ومعاناته اليومية، في حين لاترى الاحتفالية في كل هذا سوى زيف مصطنع، ويقودها ذلك بالضرورة الى طرح الجوهر بالتعديم واغفال معطيات وظروف تكون هذا الجوهر بالتخصيص (٣٢).

على ان الاحتفالية ذاتها ليست نقدا جذريا «للتسليمية» ولا تستطيع الخروج من دائرة الخوض العلمي والنظري في اشكال ومواصفات وظروف التواجد الانساني، وفي واقع معطى وهو ماعبرت عنه باهمية دراسة الاصول لا الفروع ودراسة قضايا الناس في الساحات العمومية.

ومع ذلك يقول أحد النقاد (٣٣) فالاحتفالية / برشيد، عندما تدين «التمثيلة البريختية» ترمي جاهدة الى اكتشاف أسلوب خاص بها يعينها على دراسة الواقع الذي تنطلق منه، وتحاول تغييراً بمنزع جديد في المسرح لانها تحاول ارجاع الانسان الذي اصابه تشوه في تقديرها - الى مجده الانساني في طبيعته الاحتفالية.

٣ - وبالنسبة للجمهور: فالملاحظ عموما في هذه الفصيلة من المسرح الجماهيري انها تطرقت لمواضيع مهمة (استعرضتها في حينها) الا انها في نظر بعض النقاد لاتعي لمن تتوجه، ويغلب عليها طابع التعقيد اللغوي والرموز الصارخة التي لاتفهمها الاغلبية الساحقة من رواد المسرح (أي الطبقة العاملة المتوسطة)، وهذا ناتج بالاساس عن عدم ربط هذا المسرح دياليكتيكيا بالجماهير، فبرشيد الذي سجل هيمنة الفكر الاسطوري على العالم العربي واعلن هذا من خلال مسرحياته ومقالاته والتي ضمنها (صياغة) هذا الواقع المتعفن يمكن تسجيل سلبياته في هذا المجال في اقتناعه بـ: «ضرب الاسطورة من خلال الاسطورة حل مثالي/ هيجلي: ضرب الفكر بالفكر».

هـ / خلاصة وانطباعات:

يتضح من خلال قراءتنا السريعة والمركزية لبعض مسرحيات عبد الكريم برشيد التي تلمسنا فيها عناصر الاحتفالية، وصدق الهوية التراثية، ان العناصر المادية التي ترتكز عليها هذه المسرحيات في بناء مضمونها هي «الشخصيات» التي تتمحور حولها الافكار والاحداث، و«الاحداث» التي تبلور المنطلقات والمفاهيم الاساسية التي تحدد هوية ومناخ الاحتفال المسرحي، واللغة التي ترسم الاحداث والشخصيات.

١ - فالنسبة للشخصيات: ينتمي بعضها للتاريخ العربي والانساني، وينتمي الآخر لاساطير وخرافات التراث الشعبي العربي، وسواء بالنسبة للتي تنتمي الى التاريخ والتي تنتمي الى التراث، لايمكن انتسابها الى طبقة أوإديولوجية أو انتماء سياسي معين، ولايمكن اخضاعها للمفاهيم السيكولوجية الكلاسيكية انها «شخصيات» تستقل بنمطيتها الرافضة للمقاييس المعتادة، ولكل المحددات الزمانية والمكانية التي يمكن ان تحجبها عن التواصل والتفاعل مع «الحدث» و«الجمهور».

ويجب الاشارة هنا الى ان الابعاد المرسومة على خريطة شخصياته العربية والاسلامية خاصة، تهدف الى استنهاض مواقف البطولة من التراث العربي القديم والمعاصر، وتاخذ اساليب ايقاظ الوعي، وخلق الشخصية القومية المستقلة.

٢ - اما بالنسبة للحدث: ينطلق الحدث في هذه المسرحيات جميعا وبدون استثناء من «الشارع العام» ليعود اليه بعد جولة طويلة حينا وقصيرة بعض الاحيان في مظاهر الاحتفال في التراث الشعبي المدون والشفاهي.

ومن خلال الحدث يتزاوج الواقعي بالميتافزيقي والصامت بالمتحرك وتتقابل المتناقضات والصراعات والمصالح، ويصبح للاحتفال «التراثي» معناه ومغزاه «الواقعي».

إن للحدث في مسرح برشيد بعداً آخر، لايمكن اخضاعه للمفهوم الارسطي المتداول ولكن - وبسهولة - يمكن تمييزه من خلال دائريته التي تنطلق من الزاوية العامة لتصل الى الزاوية الخاصة في توازن ومنطق ومن خلال ارتباطاته الواسعة بواقع الشخصيات ومصيرهم الاني والمستقبلي.

٣ - وبالنسبة للغة، فانها عند برشيد لغة فعل وحركة، ترسم

الاحـداث بدقـة وبـراعـة، تختلف ايقاعاتها من مسرحية لاخرى، واحيانا من حدث لآخر داخل نفس المسرحية.

ومن مسرحيـة لاخرى يتـدرج الاستعـال اللغـوي من التعبير البسيـط الى التعبـير المركب، ومن التعبير الـدارج الى التعبـير الفصيح، وبفضل الجو الانفعالي الذي ساد اغلب هذه المسرحيات تركـزت اللغـة على الاحـداث والمواقف، الا انها في «سالف لنجة» وفي عطيـل والخيـل والبـارود احتفظت بشـاعـريتهـا المعتمـدة على الاسماء الشفاهية.

اننـا في هذه النقطـة بالـذات نبـدي موافقتنا المطلقة على شهادة البـاحث الـزميـل حفيظ سنغاري (٣٤) الذي يقول: أن اللغة عند برشيد وسيلة فنيـة تتقـولب حسب المضمـون الفكـري، ومـواقف الشخصيات ونوعية الاحداث.

ويتضـح من خلال هذه القـراءة كذلك، ان اعمال برشيد المسرحية ـ وبـدون استثنـاء ـ تحتضن مظـاهر متعددة من الفنون والالعاب التي يزخـرفهـا تراثنـا الشعبي العـربي الفلكلور المتحـرك، الرقص الجماعي، القراقوز، خيال الظل صندوق الدنيا، البساط، المداح، الحلقة، وهي مظاهر تكشف عن خلفيات اجتماعية وسياسية مهمة، لانهـا ـ المظـاهر ـ التي كانت ومازال تسعى الى التواصل والتكامل مع الانسـان في زمـانـه وتاريخه وفكره، ولا تكتفي مسرحيات برشيد بذلـك اذ انها تستفيـد ايضـا من التـاريخ الانساني استفادة مباشرة ومطلقـة، وتحـاول عن هذا الطـريق، خلق حركة من التواصـل الانساني القائم على العفوية والبساطة والصدق.

وفي ملامحهـا العـامة يمكن اعتبار بعض أوجل هذه المسرحيات «مسـرحيـات تاريخية» من حيث احـداثهـا وشخصيـاتها، ومناخها الاحتفالي ولكنها عكس ذلك تماماً، اذ اكتفت في مجملها باستحضار هذا التـاريـخ بواسطـة استحضـار شخصيـاتـه بميزاتهـا الفكـري والاخلاقي والسايكولوجي، لاعادة تركيبه وفق رؤ ية ثابتة للتاريخ وشخصياته.

ان عنـترة، وابن الـرومي، والحجاج، والحسين، لم يكشفوا عن تاريخهم ولكنهم كشفـوا عن رمـوزهم على خريطة الفكر والتاريخ، وكـشـفـوا الى جانب ذاك عن واقعهم الاجتـمـاعي والاقتصـادي والسيـاسي، ومن ثمـة يمكن أن ندرك، ان رؤ يـة برشيد للتـاريخ تبتعـد عن كل الـرؤ ى الاحـادية الغيبية الاسطورية المثالية وتقترب من الرؤ ى البديل التي تسعى الى «العلمانية» و«التغيير» والى خلق إطار سوسيولوجي مميز.

-ان مفهـوم الـتراث عنـد برشيـد عبر مسرحياته الاحتفالية يتسع لمفـاهيم تقـدميـة عديـدة، ويـرتكـز على قواعـد فكـريـة سليمـة التركيب، لقد جعل من هذه الاثار التي تتفاعل مع الكينونة العربية باستمـرار (الـتراث) الوجه البين والمبين من تاريخنا الوجودي، فمن عمق هذه الاثـار بعث ابن الـرومي في «مـدن للصفيح» وعنـترة في «المرايا المكسرة»، واسترجع فاوست الى الوجود، وأعاد عطيل الى الحلبـة الجـديد ليتقم لشرفه، من عمق هذه الاثار، ايضا «لوركا» ونـيرون» و«لـومـومبـا»ليلعبـوا أدوارهم الجـديدة / القديمة على مسرح الحياة، ان «التراث» بالنسبة له كان هو قاعدة «الحوار» الذي يقيمه مع الثقافات الاخرى عبر مسرحياته، ومن ثمة يمكن القول ان الموضـوع الاسـاسي الـذي عالجتـه مسـرحيـات عبـد الكـريم برشيـد، بالكثـير من العناية والدقة والتأمل، والذي ارتكز فيه على قواعد فكرية سليمة التركيب هو «التراث».

فهـل يعني ذلـك ان مسـرح عبـد الكـريم برشيـد «تـراثي» في مضمونه قبل ان يكون احتفالياً في شكله؟.

هوامش

(١) ازداد عبـد الكـريم برشيد ببركان (شرق المغرب) سنة ١٩٤٣، اسس فرقة النهضـة المسرحيـة بمدينة الخمسينات، اخرج وألف لها العديد من المسرحيات التي ترتبـط ببـدايـاتـه الفنيـة، مثل المغرب في العديد من المهرجانات المسرحية، والملتقيات الادبيـة العـربيـة، صدرت له العـديـد من المسـرحيـات النقـدية في الصحف والمجلات العربية.

(٢) للمـزيـد من التفـاصيـل في هذا المـوضـوع، يمكن مراجعة الابحاث والدراسات التالية:

أ/ الظواهر المسرحية عند العرب / علي عقلة عرسان، دمشق ١٩٨١.

ب/ من التمثيل عند العرب / د محمد حسين الاعرجي، الموسوعة الصغيرة بيغداد.

ج/ المسـرح المغربي من أين والى أين./ محمـد أديب السلاوي، وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٥.

د/ الاحتفال والتراث في المسرح المغربي / محمد أديب السلاوي، جريدة البيان (مغربية) ٢٠ ـ ١١ ـ ٨٠).

هـ/ افـاق الاحتفـاليـة المسـرحية / محمد أديب السلاوي، مجلة الحياة المسرحية (دمشق العدد العاشر ١٩٨٠.

و/ البسـاط.. مسـرح المغـاربـة القـدمـاء / أحمد الطيب العلج، مجلة الشباب (المغرب) ١٩٥٩.

ز/ عبـد الكـريم برشيـد / الف باء الاحتفـاليـة المسرحية، مجلة الثقافة الجديدة

(المغرب) السنة الثالثة، ربيع ١٩٧٧.

ل / أبحاث في المسرح المغربي / الدكتور حسن المنيعي (صوت مكناس) ١٩٧٤.

(٣) عبد الله الشتوكي / الى اين يسير المسرح المغربي، مجلة اللواء (مغربية) ع / ١٩٧٩.

(٤) للمزيد من التفاصيل المتعلقة بمسرح الهواة، ومكانته الادبية والتاريخية يمكن مراجعة «الهواة في معركة الالتزام» في كتابنا المسرح المغربي من اين والى اين، دمشق ١٩٧٥.

(٥) ارشاد حسن - عبد الرحيم الشريف حول الاحتفالية، مجلة الثقافة الجديدة (مغربية) عدد (١٧ س ٥ / ١٩٨٠.

(٦) ارشاد حسن - عبد الرحيم الشريف / المرجع السابق الذكر.

(٧) عبد الكريم برشيد / الف باء المنهج الاحتفالي في النقد، مجلة الزمان المغربي (مغربية) عدد ٥ شتاء ١٩٨١.

(٨) جماعة المسرح الاحتفالي / البيان الثاني، تطوان ربيع ١٩٨٠.

(٩) عبد الكريم برشيد / حوار معه، جريدة الشرق الاوسط (لندن) ٣٠ أبريل ١٩٨٠

(١٠) راجع نصها الكامل في عدد مارس ١٩٧٨ من مجلة الادب البيروتيه

(١١) عرضت بمهرجان الشباب العربي ببغداد، وبمناطق اخرى من الوطن العربي في اطار جولة عربية.

(١٢) راجع ملخصات مهرجان مسرح الهواة بالمغرب لسنة ١٩٨١ (الرباط).

(١٣) أحمد المسناوي / البطل في المسرح التراثي العربي مجلة الثقافة (عراقية) عدد ٩ ايلول ١٩٨٠

(١٤) أحمد المسناوي / المرجع السابق.

(١٥) عرضت بمهرجان المغرب العربي بتونس سنة ١٩٧٤.

(١٦) عرضت بمهرجان الشباب العربي ببغداد.

(١٧) راجع التلخيص الجيد الذي أورده أحمد المسناوي لهذه المسرحية في مقالته السابقة الذكر.

(١٨) عبد الكريم برشيد / حوار معه، جريدة العلم (مغربية) يليوز ١٩٧٧.

(١٩) عرضت بمهرجان مسرح الهواة بالمغرب لسنة ١٩٧٥.

(٢٠) عرضت بمهرجان المسرح العربي (دمشق) ١٩٧٧.

(٢١) عبد الله أبو هيف / التجربة المسرحية والجوهر الصلب، جريدة البعث (سورية) ٦ دجنبر ١٩٨١.

(٢٢) بول شاؤول / علامات من الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت ١٩٧٩)

(٢٣) عبد الكريم برشيد / حوار معه، المرجع السابق.

(٢٤) بول شاؤول / المرجع السابق.

(٢٥) عبد الكريم برشيد / حوار معه، المرجع السابق.

(٢٦) أحمد المسناوي المرجع السابق الذكر.

(٢٧) المسكيني الصغير / المسرح الهاوي في المغرب والخطاب الفكري، مجلة المدينة (مغربية) العدد ٦/ ١٩٨١.

(٢٨) المسكيني الصغير / البحث عن هوية في المسرح المغربي، مجلة المدينة مغربية العدد ٢/١٩٧٨.

(٢٩) عبد الكريم برشيد / الف باء الاحتفالية المسرحية، مجلة الثقافة الجديدة (مغربية) العدد السابع، س ١٩٧٧.

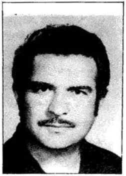
(٣٠) عبد الكريم برشيد / المرجع السابق

(٣١) عبد الكريم بريد - المرجع السابق.

(٣٢) عبد الكريم برشيد / الف باء الواقعية الاحتفالية.

(٣٣) أحمد سعود / من منطلق الرد على الاحتفالية في انتقاداتها للبريشتية مجلة أقلام (مغربية) عدد ٣، أبريل ١٩٧٨.

(٣٤) حفيظ شنقاري / العناصر الفنية في مسرح برشيد، جريدة العلم (مغربية) مراكش / ١٩٧٧.



مسرحية

العلبة الحجرية

محيي الدين زنگنه

[صالة صغيرة، ذات أثاث قليل أنيق. مقعدان وثيران، بضعة مقاعد خشبية، تتوسطها منضدة طويلة. فوقها مزهرية بزهور اصطناعية في الزاوية اليمين مدفأة مطفأة. في الجانب الايسر باب مؤد الى المطبخ. في مواجهته باب اخر يؤدي الى غرفة، ذات نافذة عريضة مسدلة الستائر. سجادة زاهية، تفترش أرضية الصالة. ينتصف الحائط المواجه للجمهور، باب واسع يفضي الى الخارج. المنظر. بشكل عام، يوحي بالسكون والوحشة.

يّرن جرس الباب الخارجي، تخرج من الغرفة، بعد بضع دقائق، فتاة دون العشرين بقليل، جميلة، تتميز حركاتها بالحيوية بالرغم من النحول والشحوب البادين عليها، تلقي بالمنشفة التي بيدها على احد المقاعد، تتوجه نحو الباب الخارجي، تفتحه. يظهر من خلال فتحة الباب الواسعة، شاب تجاوز العشرين بسنة او سنتين، يرتدي معطفاً مبللاً، يرتجف بعض الشيء.]

الشاب: طاب مساؤك (ينهمك في اخراج جريدة من جيب معطفه الداخلي، يقلب صفحاتها) اليس هذا مسكن السيدة. . . (يتوقف اذ تقع عينه على الفتاة، مرتبك) اسف. . اسف. . يبدو اني قد اخطأت في العنوان (يدفن ارتباكه في الجريدة، يبحث مجدداً عن العنوان ولا يكف عن الحديث) كيف حدث ذلك؟ لقد حفظته كما يحفظ الانسان صورة انسان يهمه امره. على اية حال. اسف اسف جداً. . اكرر أسفي لهذا الازعاج غير المقصود (يتراجع وهوما يزال يبحث في الجريدة)

الفتاة: (وقد استهوتها حاله) انتظر. . رجاء (الشاب يتوقف يتطلع نحوها) هل انت واثق؟

الشاب: واثق؟ واثق من اي شيء؟

الفتاة: من خطأك في العنوان ــــ؟

الشاب: ها؟ لا ادري!! لاادري بالضبط (يبحث في الجريدة مرة اخرى) ولكن يخيل الى ان ثمة خطأً ما في مكان ما. إن لم يكن في المسكن ففي الجريدة. وان لم يكن في الجريدة ففي المسكن.

الفتاة: (بدعابة) وان لم يكن، افتراضاً، في اي منهما؟

الشاب: (بثقة) لا. لابد ان يكون في احدهما.

الفتاة: جميل ان تمتلك هذه الثقة الكبيرة بنفسك

الشاب: ربما افقدتني الحياة اشياء كثيرة. . بيد أنها لم تفقدني ثقتي بنفسي.

الفتاة: لا يسعدني اطلاقاً ان تفقدها، ولكني أؤكد لك ان الخطأ ليس في المسكن.

الشاب: (يبحلق فيها) ها؟ ليس في المسكن؟ وأنت. . (يبحث في الجريدة)

الفتاة: ولا في الجريدة التي نشرت عنواننا.

الشاب: (يتوقف عن البحث في الجريدة) ولا في الجريدة؟ اذن اين؟

الفتاة: (تبتسم) ربما. . اقول ربما. . في مكان اخر (الشاب ينظر اليها بدهشة) قد يكون (توسع ابتسامتها) هنا (تشير الى رأسها) مثلاً.

الشاب؛ هنا (يدق على رأسه) لا. لا. (**يمعن البحث في صفحات الجريدة**) غريب. . غريب فعلاً.

الفتاة: ماهو؟

الشاب: الجريدة.

الفتاة: ما بها؟

الشاب: ليس فيها العنوان (**يتصفحها مجدداً. يتوقف عند اسم الجريدة يطلق صرخة**) اه. .

الفتاة: هه؟ هل وجدته

الشاب: لا. يبدو اني في غمرة استعجالي لاغتنام الدقائق المعدودة التي توقف فيها المطر، قد خطفت جريدة اخرى، و. وخرجت

الفتاة: واذن؟

الشاب: بيد اني واثق من العنوان، واستطيع ان اقول لك اني حفظته من كثرة مارددته. . مهلاً. . مهلاً. . مهلاً. . سأتذكره الان. . الان. . انه انه. . شارع / ٧٢ـ عمارة / ٦٠٩ ـ شقة / ٨٨ ـ السيدة. . السيدة روز. . اجل روز. . روز ستون هارت.

الفتاة: بالضبط. ان لك قدرة هائلة في «الدرخ»

الشاب: ما؟

الفتاة: ليت لك بعضها في القراءة. . مع ان القراءة تأتي اولاً. . ثم. . .

الشاب: ماذا تقصدين؟ اني. .

الفتاة: اقصد ان من يمتلك هذه القدرة الخارقة على «الدرخ» لابد ان يعرف القراءة اولاً، فالقراءة تشكل اللبنة الاولى في بناء صرح «الدرخ»

الشاب: (**منفعلاً**) ولكن. . ولكن. . ماذا تعنين بقولك. يعرف القراءة. انا طالب في الجامعة.

الفتاة: عظيم. . بينما انا لا ازال في المرحلة الثانوية. ولكن مع هذا بوسعي ان اقرأ ما مكتوب هنا، في هذه القطعة الحديدية بكل سهولة. . السيدة روز ستون هارت.

الشاب: (**بحدة**) لقد قرأت فعلاً ما مكتوب في هذه القطعة الحديدية الصفراء.

الفتاة: (**بروح مداعبة**) اذن لماذا تشك فيما تقرأه عيناك. ؟

الشاب: انما شككت فيمن رأتها عيناي. وعدت الى الجريدة اتأكد. . فتبين انها هي الاخرى. .

الفتاة: عيناك سليمتان (**بدلال**) وحلوتان. فقط عليك ان توليها قدراً اكبر من الاحترام. . تفضل. . تفضل بالدخول (**تفسح له المجال يدخل الشاب**)

الشاب: شكراً. . ساتذكر نصيحتك (يخطو. . نحو المدفأة اذ يراها)

الفتاة: (تصرخ به) عندك. . عندك.

الشاب: (يتوقف حائراً) ماذا هناك؟

الفتاة: كيف ماذا هناك. . ؟ الا ترى انك تبلل السجادة؟

الشاب: آ. . آ. . حقاً. . (بحيرة) لم انتبه (**يتوقف، يبحث عن مكان بعيد عن السجادة التي تفترش الصالة، بعينيه**)

الفتاة: لاتظل واقفاً هكذا. . ياسيد انزع معطفك المبلل في الاقل.

الشاب: آ. . حقاً. . لقد سهوت. . اسف. . اسف. . انا. . انا. . جد اسف (**ينزع عنه المعطف. يبحث عن مكان ليعلقه. واذ لايجد اي مكان مناسب. يقترب من احد المقاعد الخشبية ويطويه فوق متكئه**).

الفتاة: لا. . لا. . ارجوك. ماذا تراك فاعلاً؟

الشاب: (**يخطف المعطف. ويظل ماسكاً، في حيرة**) ولكن. .

الفتاة: انت تزيد الامر سوءاً.

الشاب: اسف. . اسف. ولكن لابد من مكان. . اعلقه. . او. . او. .

الفتاة: ليس هنا. ليس هنا بالتأكيد. هاته هاته (**تأخذ منه المعطف تلقيه في المطبخ**) ياه. . ما اثقله!

الشاب: لانه. . لانه. مبلل. .

الفتاة: وشعرك ايضاً مبلل. اكنت تسير تحت المزاريب؟ (**تبتسم**)

الشاب: (**يبتسم هو الاخر. بشيء من الحرج**) اوه. . لا. . لا بالتأكيد. . . اية فكاهة. . ان يسير المرء، في هذا الجو الذي جنت فيه السماء، تحت المزاريب. (**يضحك**) الذي حدث. . اني ماكدت اسير سوى بضع خطوات. بعد توقف المطر، حتى لمعت سكين حادة من مكان ما وشقت بطن السماء من الظهر الى الظهر. فصرخت صرخة مرعبة، وهدرت هديراً مدوّياً. وفجأة تقيأت كل ما في جوفها فوق رأسي، بغضب شديد هاهاها (**يمدّ يده نحو المنشفة**).

الفتاة: (**تسرع بخطف المنشفة وتلقيها في المطبخ، تتصرف بشكل طبيعي كأنها تؤدي عملاً عادياً جداً**) كان ينبغي ان تغطي رأسك بقبعة او ماشابه. .

الشاب: (**يبدو عليه نوع من الاستياء لتصرفها على ذلك النحو. ولكنه يكتم شعوره، ويخرج منديلاً صغيراً من جيبه. يجفف**

شعره. ولا يقول شيئاً. يكتفي بنظرة غريبة يوجهها نحوها)
الفتاة: (تهمل نظرته. بحالة طبيعية جداً) أقول، كان ينبغي ان تضع فوق رأسك قبعة. من النوع الذي يقاوم المطر.
الشاب: (بنبرة ممتعضة. وباقتضاب) لا أحبها.
الفتاة: اه.. و.. و.. والمظلة؟ اما عندك مظلة؟
الشاب: كانت عندي واحدة
الفتاة: كانت؟ اتقصد انها لم تنس..
الشاب: اجل.
الفتاة: لماذا؟ ماذا جرى لها؟
الشاب: بعتها.
الفتاة: خسارة. كان ينبغي ان تنتظر نهاية الشتاء...
الشاب: اذ ذاك. تكون حاجة المشتري اليها، قد انتفت.
الفتاة: آ. فعلاً. صحيح (ثم منتفضة) ولكن ماذا بشأن حاجتك اليها انت؟
الشاب: كما ترين. بوسعي ان استغني عنها.
الفتاة: لا. لا. ليس انت في مسيس الحاجة اليها.
الشاب: لا. لا. ليس الى هذا الحد.
الفتاة: كيف ليس الى هذا الحد؟ انت واهم.
الشاب: انا، بعد كل شيء لست مصنوعاً من الورق. وبوسعي السير تحت رشقات المطر.
الفتاة: غلط. السير تحت المطر اكبر غلط. اتعرف ما الذي يفعله حامض النتريك بالجلد والعظام؟
الشاب: (ساهيا) يحدقها (ثم منتفضاً) ولكن ما علاقة المطر بحامض النتريك؟
الفتاة: انه مثله، مثله تماماً. يحرق الجلد والعظام ويفتتها.
الشاب: (بسخرية مبطنة) ياه. ومن اين لك هذه المعلومات العلمية الممتازة
الفتاة: تعلمتها. فاني لست غبية كما قد ابدو لاول وهلة. بوسعي ان اتعلم. ثم. ثم اني اعرف اشياء اخرى. كثيرة.
الشاب: كذا؟ ياه..!! وماذا تعرفين ايضاً؟
الفتاة: اعرف ان الشمس هي الاخرى تحرق الجلد. وتجعله اسود قبيحاً. مثل جلد الزنوج، تنبعث منه على الدوام رائحة. نتنة.. مثل تلك التي تبعث من الجثث والنفايات (تسد انفها، بتقزز)
الشاب: (بنفس السخرية) ان معلوماتك مدهشة!! تصوري اني انا طالب كلية الطب، المؤهل ان اكون طبيباً، لا اعرف هذه الامور، وما رأيك، ياعزيزتي، بالهواء؟ اقصد ماذا تعلمت وعرفت عنه ايمكني اعتباره، هو الاخر، ضاراً بالانسان، عدواً غداراً له.. ومتآمراً ضده؟

الفتاة: ها؟ الهواء الذي في الداخل، اعني الذي يدخل من النافذة. او من فتحة الباب في اوقات محددة لايضر. اما الذي في الخارج فهو ضار. ضار جداً. ولاسيما حين يغضب... اخ.. اخ.. انه يقتلع الاشجار ويهدّم المباني ويقطع الاسلاك ويحرق الغابات. فما بالك بالانسان الهش الضعيف المريض على الدوام.
الشاب: (بانتباه) المريض على الدوام؟ من هو المريض على الدوام؟
الفتاة: هه؟ (مرتبكة) الانسان. كل انسان، اطلاقاً، وبدون تحديد او تخصيص. لماذا تريد أنساناً محدداً بالذات.؟ اني.. اني.. لا اقصد احداً معيناً.. اني.
الشاب: اسمعي، لقد تعرضت، ومازلت اتعرض، وبصورة يومية تقريباً للشمس والمطر والهواء.. فلا الشمس احرقت جلدي. ولا المطر نخر عظامي ولا الهواء هشم كياني، وها انا.. امامك. كما ترين، قوي كالحصان.
الفتاة: فعلاً. انت بصحة جيدة.. ولكن عليك ان لا تغتر بها كثيراً..
الشاب: الشاب: عليك انت ان تنظفي رأسك من هذه الاوهام السخيفة التي زرعها فيه احدهم..
الفتاة: (بحدة) احدهم؟ لماذا تتصور ان احدهم...
الشاب: (يحس بالبرد يرتجف بعض الشيء) اوأحداهن.. ما ادراني على اية حال.. ربما.. ربما امعاناً في السخرية منك واستغلال سذاجتك وطيبتك (يفرك كفيه. يخطو بلا شعور نحو المدفأة)
الفتاة: انا.. انا.. نشعلها في ساعات محددة وحسب.. ويؤسفني.. انها الان.. ليـ.. ليست.
الشاب: جميل.. جميل ان تشمل قانون تحديد ساعات العمل المدافىء.. بينما العديد من البشر لما يشملهم بعدُ.
الفتاة: ماذا قلت؟ رجاء اتسمح باعادة ماقلت (ينظر اليها بدهشة) لقد لقد.. خيل الي انك قلت شيئا. ولكن كمن يقوله لنفسه فقط.
الشاب: فعلاً. كنت احاور نفسي
الفتاة: (باستغراب) ليس غريباً ان يحاور الانسان نفسه. بينما معه شخص اخر بوسعه ان يتحدث اليه.. بلا حرج
الشاب: ترى.. لماذا لاتعمل مدفأتكم الا في ساعات معينة؟ ألان الدفء في البرد القارس يضر الانسان هو الاخر؟
الفتاة ها؟.. لا. لم يقل بذلك احد. او.. او.. في الاقل لم اسمعه من احد.
الشاب: اذن لماذا تطفئونها على الدوام.

الفتاة: ليس على الدوام. انما.. انما في اغلب الاوقات. توفيراً..
للوقود والطاقة و.. والمصروفات البيتية.. التي لم تعد تطاق كل شيء قد بات سعره.. عندنا.. يرتفع.. ويرتفع..

الشاب: اه (**يجول في الصالة، يحرك ساقيه. يديه، جسمه، بقصد كسب بعض الـدفء**) عدا الانسـان، كما يقـول ميلر، ان لم اكن مخطئاً. فان قيمته تنخفض.. وتنخفض..

الفتاة: (**ترقب الشاب بقلق**) لو.. لو تستقر في مكان.

الشاب: نعم؟

الفتاة: انك.. انك.. تلطخ السجادة.

الشاب: اه.. البرد.. البرد، لايدعني استقر. ولكني سأحاول.. سأحـاول اسف.. اسف.. اعتذر عما سببته للسجادة من اذى.. لعله كان من الافضل ان انزع حذائي في الخارج.

الفتاة: طبعاً. لم اشأ ان اطلب ذلك منك.. اذ حسبتك تفعله من لقاء نفسك. ولكن الرجال لايقدرون، عادة ماتعانيه المرأة من جراء التنظيف ومـا شابـه، لاسيما حين تكون كل امور البيت قائمة على عاتقها وحدها.

الشـاب: مرة قدرّت. وكنت في زيـارة استاذة لي في الجـامعة. ولكنها لامتني برقة وطلبت مني ان لا اكرر ذلك في المستقبل... على اية حال، لاعليك، سامسحها جيداً.. اذ بصراحة.. ليس بوسعي، نزعهـا، فقـدمـاي جامـدتـان. (**يمزق ورقة من الجريدة يمسح بها حذاءيه جيداً، ويفرش الاوراق الاخرى فوق السجادة ويقف فوقهـا. يخاطب السجـادة**) امـل ان تكـوني راضية عني الان ايتها المبجلة..

الفتـاة: او... طبعـا.. طبعاً. بالتـاكيد.. لتجلس.. اجلس بوسعك ان ترتاح..

الشاب: شكراً.. شكراً جزيلاً.. انا تعب فعلاً.. اضافة الى ان تكور الانسان على نفسه، يجلب له بعض الدفء. (**يهم بالجلوس على المقعد الوثير القريب منه**)

الفتاة: (**بسرعة**) لا. لا. ارجوك ليس هنا. ملابسك مبللة. اه.. ياالهي (**تسحب احد المقاعد الخشبية، تقدمه له**) هنا.. هنا.. لا بأس.

الشـاب: (**مستـاء من طريقةمعاملتهاالغريبة له**) **شكراً. افضل ان اظل واقفاً**

الفتاة: (**مستهزئة**) واقفاً؟ مستحيل.. مايزال امامك وقت طويل.

الشاب: (**ينظر الى ساعته**) لا بأس لم يعد منه الكثير..

الفتـاة: (**بـدهشـة**) ماذا تقصـد بقولك لم يعد منه الكثير.. انه.. انه.. لم يبتدىء بعد.. حتى..

الشاب: بل ماذا تقصدين انت بقولك انه لم يبتدىء بعد؟

الفتاة: انا؟.. انا.. اقصد الحقيقة.

الشاب: اية حقيقة هذه التي تقصدين؟

الفتاة: اية حقيقة؟ ياله من سؤال: حسنا.. ليست ثمة غير حقيقة واحدة وهي ان وقت عملك لم يبتدىء بعد..

الشاب: ولكن.. ولكن.. كيف؟ كيف لم يبتدىء بعد.. وانا هنا اثرثر منذ..

الفتاة: وما شأني انا بثرثرتك؟ أهي من اجلي حتى تعد علي الدقائق والثواني؟

الشاب: (**مصعوقاً**)، ها؟

الفتاة: السيدة ليست في البيت.

الشاب: (**مذهولاً**) ليـ.. ليـ.. ليست في البيت؟

الفتاة: (**تومىء برأسها**) أها

الشاب: و.. وأنت؟

الفتاة: ماذا؟

الشاب: ألست.. اقصد.. اقصد.. تعنين.. انك.. لست.. لست..

الفتاة: (**تفتح عينيها دهشة**) السيدة روز؟ ذات الستين عاماً؟ ها هـ ها تطلق ضحكة عالية، من الغرفة **تنبعث ضحكة مكتومة.. يجفل الشاب ترتبك الفتاة، تدرك ارتباكها سريعاً، دون ان تدع الشاب يشـك في شيء. تسـرع الى الـداخـل**) هذه العجوز، دائماً تنسى المذياع مفتوحـاً (**وهي عائدة الى الشـاب**) مع انها تحاسبني اشد الحسـاب لو تركت مصبـاحاً واحداً مضاءاً.. اذن فقد كنت تحسبني السيدة روّز؟

الشاب: (**مايزال في ذهول يجلس**) انما.. انما..

الفتـاة: اوه.. لا.. لا لاعـذرلك على الاطـلاق.. انـا كما ترى مازلت نضرة غضة ولم ابلغ بعد تلك المرحلة الرذيلة من العمر، لكي ادفـع اجـوراً لمن يتحـدث معي.. واتمنى أن لا ابلغها ابداً.. ان امـوت دونهـا.. (**بنبرة خاصة**) ام.. ام تراني قبيحة ومهجورة.. كعجوز في الستين.

الشاب: ابداً.. ولكن..

الفتـاة: المـرأة غالبـاً ما تكـذب في سنـوات عمـرهـا.. وربما على الـدوام، ولكن ليس بضـربهـا في اربعـة اضعافها.. وانما بتقسيمها على اثنـين اوثلاثـة ولكن ها ها ها.. (**تضحـك**) ايـة فكـرة.. (**بصوت خافت، تقرب فاها من اذنه**) ولمعلومـاتـك الخاصة.. السيدة ستون هارت ليست في الستين.

الشاب: ليست في الستين.

الفتاة: هس.. هس.. لا ترفع صوتك

الشاب: (**بدهشة**) لماذا؟ الا تقولين انها ليست..

الفتـاة: اوه . . بالطبـع . . بالطبع . . الا اني احس ان انفاسها تملأ ارجاء البيت على الدوام. (تقترب منه اكثر) انها في الثمانين

الشاب: في الثمانين؟

الفتـاة: وربـما اكثـر. بيـد انهـا كأية امرأة تخفي حقيقتها. خوفاً من روائح الثمانين العفنة التي لاتجذب احداً

الشاب: آ . . ارى . .

الفتاة: (بشيء من العتاب)وكان ينبغي ان ترى ايضاً باني لا يمكن ان اكون في الثمانين، انا التي لم احتفل بعد بعيد ميلادي العشرين

الشاب: ارجو ان لا اكون قد ارتكبت اثماً لايغتفر

الفتـاة: من وجهـة نظـر المـرأة. انـه فعـلاً لا يغتفـر . . ولكني امرأة سمـوح . . ولذا تراني اغفره لك.

الشاب: شكراً على كرم اخلاقك

الفتاة: اود ان اقول لك شيئاً . . الا انني مترددة.

الشاب: ولم التردد؟ قولي . .

الفتـاة: امـل ان تكـون انت الاخر من كرم الخلق والاخلاق مثلي. بحيث تغفره لي وتسامحني ان لم يعجبك.

الشاب: يعني واحدة بواحدة.

الفتاة: لم لا؟ اليست الدنيا كلها هكذا؟

الشاب: آ . . . (صمت) يبدو انها كذلك. هاتي ماعندك.

الفتاة: يخيل الي . . انك. نوعاًما . . احمق

الشاب: (ملسوعاً) ها؟

الفتاة: غضبت؟

الشاب: (لايجيب)

الفتـاة: لاحق لك . . لقـد اتفقنـا . بتر وسريع التأثر (لايجيب) و. وقليل المعرفة بالمرأة. معرفة المرأة عندنا مسألة اساسية. نحن هنا . . نقيس شخصية الرجل بمقدار معرفته اوجهله بالمرأة ما بالك؟ . لماذا لاتتكلم؟ ماذا جرى لك؟ (لا يجيب) انـا . . انـا اسفـة . . اسفـة جداً . . واعتذر . . لم اقصد ايلامك . . صدقني.

الشاب: اصدقك.

الفتـاة: ذلـك حسن . . (ثم) ولكنـك لاتـزال متأثـراً . . اوه . . دع ذلـك عنـك. ان اكثر الذين يقصدوننا يقعون في نفس الخطأ . . الا اني اذ انبههم . . لايغضبون . . ولايتأثرون الى هذا الحد.

الشاب: أيقصدكم الكثيرون.

الفتـاة: نعم . . ولكنهم انقطعـوا منـذ فترة. واضطـرت سيدتي ان ترفع الاجر المقرر للساعة الواحدة من خمسة دولارات الى سبعة . .

الشاب: وجاءكم بعضهم؟

الفتاة: لا. ولا واحد

الشاب: لماذا؟ ما السبب ياترى؟

الفتـاة: لا ادري . على اية حال انـا سعيـدة بانقطـاعهم . . كانوا مجمـوعـة شيـوخ . . عجـزة . . مرضى . . مشـوهي الحروب . شبه عاطـلي الفكـر . . ومشلولي اللسـان . اختصار كانوا كومة من الناس المقرفين . . مقرفين الى حد لايطاق.

الشاب: مساكين.

الفتـاة: مسـاكـين؟ لا . . لا ابـداً . . الـواحد منهم يدخـل البيت منـتفخاً مختـالاً كالطـاووس. واذ يكتشف باني لست المقصـودة، يتحول الى ذئب مفترس . ما ان اسأله سؤالاً حتى يكشر عن انيابه بوجهي اخرسي ياهذه لست هنا من اجلك. جئت من اجل سيدتك . .

الشاب: يبدو ان السيدة كثيرة الغياب عن البيت.

الفتاة: بل انها لاتكاد تغادر البيت.

الشاب: (حائراً) لاتكاد تغادر البيت؟

الفتـاة: نعم . . نعم . واذ يبـدأ أحدهم الحديث . . تخرج الكلمات من فيـه . . كقطـع من الحجـر . . تسقـط فوق رأسي . . فاشعـر ان انفـاسي تختنق واتمنى ان تكـون لي خمسة دورلات . اقذفها في وجهه واصرخ به . . خذ دولاراتك الخمسة . . واخرج.

الشاب: (يضحك) ذلك ماينبغي ان يفعله كل انسان.

الفتـاة: (متوردة) بينما الحديث معك امر اخر . انه يكتسب طراوة خاصـة، اشعـر خلالـه بلذة ويمـلأني الشعـور باني . . باني . . لي قيمتي . . انا الاخرى . .

الشاب: بالطبع لك قيمتك . يا آنسة.

الفتـاة: هم لايـدعـونني اشعـر بها ابداً . بل يقتلون احساسي بها . (مقلدة بعضهم) تعـالي يابنت . . روحي يابنت . آين سيـدتـك يابنت . لماذا تأخرت سيـدتك يابنت . . بينما انت تتحدث اليّ بلغة اخـرى . . لغـة مهذبة جداً . . عزيزتي . . يامبجلة، آنستي . . . . اه . ، اني مبتهجة بوجودك.

الشاب: اشكرك.

الفتـاة: تختلف عنهم تمامـاً . . من اين انت؟ لست من هنـا؟ لست من مدينتنا في الاقل . . ؟

الشاب: صدقت . . لست من مدينتكم .

الفتاة: من اين اذن؟

الشـاب: (شبـه حالم) من مكـان بعيـد . . بعيـد جداً . . اشك ان تكوني قد سمعت حتى باسمه

الفتاة: (تردد) هه؛ بعيد . . بعيد جداً . . (باشراقة مفاجئة) عرفت!

الشاب: عرفت؟

الفتاة: نعم

الشاب: (**مبتسماً**) قولي.

الفتاة: من بوسطن

الشاب: بوسطن؟ ما الذي جعلك تعتقدين اني من بوسطن؟

الفتاة: الم تقل انك من مكان بعيد.. بعيد جداً (**يومىء برأسه ايجاباً**) نحن هنا في سان فرانسيسكو. نعتبر بوسطن نهاية العالم

الشاب: (**يضحك**) بينما نحن هناك، في مدينتي، لا نعتبرها كذلك.

الفتاة: حقا؟ ياالهي.. اين هي اذن؟

الشاب: ابعد.. ابعد بكثير من نهاية عالمكم.. اقصد من بوسطن

الفتاة: (**حائرة**) أيعقل؟ ايمكن ان تكون في العالم مدينة ابعد من بوسطن

الشاب: نعم يمكن، وليست مدينتي هي وحدها الابعد فثمة الالاف من المدن، ابعد من بوسطن وابعد من مدينتي ايضاً.

الفتاة: (**تزداد حيرتها**) اني.. اني لااستطيع.. ان اتصور.. لااستطيع ابداً.. لو.. لو. توضح الامر.. لي.. لو.. لو تساعدني ارجوك..

الشاب: سافعل.. ساحاول ان اقرب المسألة الى ذهنك.. انظري.. لنفرض ان هذه النقطة (**يضع اصبعه على المنضدة الطويلة**) هي سان فرانسيسكو، حيث نحن. فان هذه النقطة (**يضع اصبعه الاخرى على مسافة قريبة من الاولى**) هي بوسطن. ابوسعك تقدير المسافة بينهما.

الفتاة: انها.. انها في حدود الشبر.

الشاب: بالضبط. في حدود الشبر. والان هل ترين نهاية المنضدة؟ حافة المنضدة من ذاك الجانب

الفتاة: نعم

الشاب: اترين كم تبعد عن المدينتين معاً. وكم هي المسافة بينهما. بالقياس الى نهاية المنضدة.

الفتاة: لاتكاد تبلغ ربعها.

الشاب: بل قولي عشرها.

الفتاة: اتعني ان مدينتك (**تقفز الى نهاية المنضدة**) هنا..

الشاب: تقريباً.. ان لم تكن ابعد.

الفتاة: انها.. انها بعيدة.. ياالهي.. بعيدة جداً..

الشاب: (**كمن يكلم نفسه بألم**) وقريبة.. قريبة جداً.. تلك، البقعة الرائعة من الارض.. التي تسكن هنا.. هنا (**يدق على قلبه**)

الفتاة: و.. وماذا تدعى

الشاب: ها؟.. ماذا تدعى؟ (**بجلال ومهابة**) انها تدعى.. العراق.. (**يقولها ملء الفم**)

الفتاة: ال.. ال.. لم اسمع بهذا الاسم ابداً.

الشاب: (**بحزن**) اه.. (ثم) لايدهشني ذلك.

الفتاة: الـ.. ألـ.. إ.. تصور.. حتى.. حتى لااستطيع تلفظها.

الشاب: ايضا لايدهشني.

الفتاة: (**تحاول اخراج صوت الفتى**) الا إ.. إ.. إ.. كيف تكتب؟ اكتبها لي رجاء.

الشاب: اذا كنت تعانين كل هذه الصعوبة في تلفظها.. فما حاجتك اليها.؟

الفتاة: لا ادري انا هكذا.. متلهفة للمعرفة..

الشاب: (**يبتسم برضا**) يسعدني ان اساعدك، هاتي ورقة، او.. او.. لا.. لا.. فجيوبي لاتخلو عادة من الاوراق (**يخرج من جيبه ورقة بيضاء وقلما.. يكتب الاسم بحروف واضحة**) تفضلي.

الفتاة: (تتأمل الورقة، **تقرأها بسرعة وفرح**) إراك.. انها كلمة سهلة.. اقصد تقرأ بسهولة حين تكتب. لماذا لفظتها بذلك التعقيد الذي لايقوى عليه اللسان.؟

الشاب: لانها تلفظ على ذلك النحو.

الفتاة: ابداً.. لفظها واضح.. انسيابي وسهل إيراك ليس فيها اي من تلك الحروف التي يصعب نطقها.

الشاب: نحن ننطقها بتلك الصورة، حروف لغتكم في الواقع عاجزة عن استيعاب اصوات الكثير من حروف لغتنا.

الفتاة: ياه.. ان هذا.. لمثير.. مثير حقا (**مبتسمة**) وانت.. انت بوجه خاص.. ذكي وتعرف جيداً كيف تثير فضولي بشكل عنيف

الشاب: (**يضحك**) فضولك، في الحقيقة، مثار وباعنف اشكاله. من تلقاء نفسه

الفتاة: (**تضحك**) لنقل اذن.. إنك تزيده اثارة.. تلقم ناره حطباً.. فيزداد توهجاً وعنفاً.. الى حد يجعلني اتغلب على ترددي واسألك المزيد من الاسئلة.. او.. لا.. لا.. .تسكت)

الشاب: لم لا؟ اسألي.. انا على استعداد

الفتاة: اخشى ان ازعجك.. او.. او.. ارهقك باسئلتي.

الشاب: على العكس.. انها تبهجني.. ويسعدني ان اكون قادراً على افادتك بما استطيع.

الفتاة: (**بأمتنان**) اوه.. انت انسان نبيل.. لم التق باخر يشبهك. صدقني. ألا يراك.. إيراك. هذه، أهي.. قرية؟ مدينة؟

الشاب: (**مستاء على الرغم منه**) قرية؟ مدينة؟ اما يتسع ذهنك

لشيء اكبر. انها ياانستي بلادي. بلاد واسعة الارجاء مليئة بالقرى والمدن والاشجار والانهار والجبال الشاهقات، يحيا فيها الملايين من الناس.

الفتاة: ياه.. انها فعلاً... كبيرة.

الشاب: وذات تاريخ عريق.. تجذر في عمق الزمن.. يمتد الى اكثر من اربعة الاف سنة.

الفتاة: اربعة؟ اربعة الاف سنة، ياالهي

الشاب: نعم... منذ ذلك التاريخ القديم، الموغل في القديم، تدفقت من بلادي.. بلاد سومر واكد واشور وبابل، شلالات ضوء عميم وينابيع حضارة انسانية مدرار. ماتزال، حتى يومنا هذا، تتوهج في العديد من منطلقاتها الفكرية وطروحاتها العملية بالحب العارم، والتقدير العالي للانسان. ولعلها الحضارة الاولى في التاريخ كله، التي امنت بالانسان. وسعت جاهدة للارتفاع به الى مصاف الالهة.

الفتاة: الالهة...؟

الشاب: ليس.. لكي يعبد. ويتحول الى قوة خرافية تتحكم في الواقع والبشر، تقدم لها القوانين والضحايا تجنباً لشرورها وانما لكي يحيا حراً.. سعيداً.. خالداً.. على مدى العصور..

الفتاة: (لايبدو عليها انها تفقه من كلامه شيئاً كثيراً) اه.. جميل رائع.. ان هذا...

الشاب: (لايبدو، هو الاخر. مهتماً بها كثيراً. انه كالمسحور بافكاره وهو اجسه) واختطت لخلود الانسان طريقاً صحيحاً صحيحاً.. وهو لايمرّ عبر الانتساب الى الالهة وسلالاتها المتعاقبة المتسلطة على رقاب الناس.. انما يمرّ عبر العمل.. الذي ينبغي ان يكون حقاً مشاعاً.. متاحاً.. للجميع..

الفتاة: (صاغية دون ان تفهم كثيراً) آ.. آ.. ارى..

الشاب: نعم. فعمل الانسان هو الذي يعطيه قيمته كأنسان، وهو الذي يخلده، عبر تخليده ذكره، ان كان عملاً انسانياً، رائده الخير وفتح الافاق الرحبة امام البشرية للعثور على ذاتها.. الخلاقة وصنع حياتها اليومية، حرة سعيدة. والعمل نفسه هو الذي يمكن ان يلغي انسانية الانسان ويلقي به في مزبلة التاريخ تشيعه اللعنات، اذا كان شريراً.. انانيا.. استعبادياً...

الفتاة: (تفغر فاها دهشة، تحاول مقاطعته يارب ولكنه مستمر) آ.. اقول..

الشاب: في ملحمة جميلة، غاية في الجمال والثراء الروحي، شعت من بلادي. لعلها من اكثر ملاحم الدنيا امتلاء بحب العمل يقرر بطلها كل كامش، بعد فجيعته المريرة بصديقه وخليله وصفيه انكيدو العظيم، البحث عن الخلود، لالنفسه وحسب وانما لشعبه ايضاً. فيركب اهوال رحلة شاقة، رهيبة في غياهب المجهول، يصارع الوحوش والعفاريت والابالسة ويصرعها، حتى يبلغ جده أتونا بشتم ويسأله عن سر الخلود.. فيقلده جده وساما.. لايقدر بثمن، تقديراً لشجاعته الفائقة وطموحه الجميل.. وتوقه الرائع نحو الافضل والاحسن لنفسه ولمواطنيه

الفتاة: وساماً..؟

الشاب: اغلى واجمل ماتزينت وتتزين به البشرية منذ نشأتها حتى اليوم.. وسيبقى الاعلى والاجمل على مدى التاريخ... مع انه لا يتعدى.. لو فككناه.. خمسة حروف.. اعتيادية مألوفة ومعروفة..

الفتاة: (بخيبة امل) حروف؟

الشاب: حروف صماء... خرساء.. ولكنها تتشكل.. تصنع مفتاح.. الحياة.. والخلود.. (بجلال ومهابة).. ال.. ع.. م.. ل..

الفتاة: حسنا.. حسنا.. ولكن بلادك.. هذه اين تقع..

الشاب: ها؟ بلادي؟

الفتاة: بلاد كل كامش وانكيدو.. وهذه الملحمة الجميلة؟

الشاب: هناك.. (يشير جهة الشرق) هناك.. كما انها هنا.. هنا.. (يدق على قلبه) هنا.. تسكنني اينما اكون.

الفتاة: هناك؟ هنا؟.. لا افهم..

الشاب: انها... حيث تشرق الشمس (الفتاة لاتفهم) في الشرق..

الفتاة: في الشرق... يعني.. اتعنى... (تشير جهة الشرق)

الشاب: وعلى نحو اكثر تحديداً.. في الشرق الاوسط.

الفتاة: (متصنعة الفهم) آ.. آ.. جميل.. الشرق.. الاوسط (ثم فجأة) ولكن اين يقع الشرق الاوسط؟

الشاب: (في غاية الدهشة) ها؟ اين يقع الشرق الاوسط؟

الفتاة: (مرتبكة) ارجوان لاتعتبرني غبية اكثر مما ينبغي.. او.. او.. ارجوك.. ان لاتمتعض.. ارجوك..

الشاب: لست ممتعضاً.. ولكني.. مندهش.. مندهش وحسب.. و.. واخشى ان تسأليني... اين يقع العالم ايضاً؟

الفتاة: (بسذاجة) لا.. لا.. اطمئن. فالعالم اعرفه.. اعرفه جيداً ربما.. ربما.. ليس بالقدر الكافي.. فاني لم ازر.. اى جزء منه ولكني.. رأيته.. اقصد اطلعت عليه.. في الخرائط والكتب.. انه.. انه... بعد كل شيء.. عالمي.. ويجب ان اعرفه..

الشاب: (باشفاق) والشرق الاوسط؟ اليس..

الفتاة: لا اعرف.. لا اعرف.. البتة.. الا اني.. آمل.. او..

او ارجوك. . ان تعرفني به. . . ولكن بدون غضب. . ارجوك. . اني. . اني. . اقر. . باني بليدة. . الى حدما. . وربما ربما. . الى حد بعيد. . في السياسة وشؤونها. .

الشاب: ولكن. . ياصغيرتي. . لاعلاقة. . او. . اولاعلاقة مباشرة لهذه الامور بالسياسة.

الفتاة: كيف؟ مستحيل. لا. انها في صلب السياسة. . ان تعرف او تتعرف على بلدان اخرى غريبة عن بلادك. . يعني. . يعني ان تشتغل في السياسة. . وانا. . (بانكسار) قد حذرتني جدتي. . وتحذرني باستمرار من الاشتغال بالسياسة. . دائماً تقول لي. . ان للسياسة رجالها. . وناسها المتفرغين لها. .

الشاب: الا انها. . على مايبدو لم تستطع اقتلاع رغبتك كليا. .

الفتاة: (بصوت خافت) بيني وبينك. لا. واستطيع القول. . انها اججتها ولهذا تراني. . متلهفة. . ملتهفة لمعرفة كل شيء.

الشاب: حتى السياسة؟

الفتاة: نعم حتى السياسة. على الانسان ان يجرب حظه في كل شيء والسياسة. تبدو لي، بالرغم من كل مافيها. . واحداً من مجالات الحياة، لاينبغي اقفال الرأس دونها. الجميع يتحدثون عنها. . حتى حتى العجوز نفسها. . ولكني اذ اسألها تنهرني بشدة. . اسكتي يابنت

هذه الامور لاتعيك. . فانت ماتزالين صغيرة على السياسة (بتوسل) وارجو ان لاتفعل انت ايضاً. . مثلهم.

الشاب: بالتأكيد، لا افعل مثلهم. فانا يسعدني تلهفك وحماسك للمعرفة. . بيد اني اؤكد لك ان لا علاقة لذلك بالسياسة. . وان كان لابد ان يكون ذا علاقة باحد دروسك المدرسية، فان له علاقة مباشرة بالجغرافية.

الفتاة: الجغرافية؟ لا. لا. اوه. . لا. لا. ابداً. . الجغرافية أعرفها جيداً وان درجتي كانت فيها دائماً A واحياناً A+ ايضا. . الجغرافية تتعلق بأميركا. .

الشاب: (مداعباً) امريكا فقط؟ ام العالم

الفتاة: هه؛ (تفكر لحظة) وما الفرق؟ لنقل العالم. . العالم من حيث المناخ والتضاريس والمدن. . والانهار. انا. . انا اعرف كل انهارنا. . اتود ان اعددها لك واحداً. . واحداً. .

الشاب: (بشيء من التعب والضجر) اوه. . لا. . لا. . ارجوك.

الفتاة: ولكنك ستقول لي. . اين يقع الشرق الاوسط. ها؟ اليس كذلك؟

الشاب: في اسيا.

الفتاة: (تردد) اسيا - اسيا - اه اسيا. .

الشاب: قارة اسيا. . وارجو ان لاتسأليني اين تقع اسيا هي الاخرى لاني. . اذ ذاك، لا اعرف ماالذي يمكن ان يحدث لي.

الفتاة: لا. . لا. . اسيا. . اسيا. . لايبدو الاسم غريباً جداً على مسمعي. . يخيل اليّ اني سمعت به. . . او. . او. قرأته. . في كتاب ما. . ولكن اين ياالهي في اي كتاب. .

الشاب: أخشى ان لايكون عندك اي كتاب فيه ذكر لاسيا. .

الفتاة: لماذا؟ . . لماذا تعتقد ذلك؛ لدي كتب تتحدث عن العالم. . ام. . ام ليست اسيا في العالم. ؟

الشاب: واين يمكن ان تكون في هذه الحالة؟

الفتاة: اذن. انتظر سأتيك ببعضها. . (تتوجه نحو الغرفة. . يضاء امام الشاب، ضوء خافت. . ومنطفيء. . تتراجع اه. .

الشاب: (دون ان يتنبه الى الاشارة الضوئية) ماذا هناك. .

الفتاة: لا. لاشيء. . فقط تذكرت ان الكتب هنا في المطبخ. . (تدلف الى المطبخ، تأتي بمجموعة كتب. . تضعها على المنضدة)

الشاب: (يستعرض بعضها، يقرأ عناوينها) الحريات الديمقراطية في امريكا. لاينفع (يتركه جانباً) جغرافية امريكا كذلك اسباب رفاه الشعب في امريكا. كذلك. قوة النظام الفيدرالي في امريكا (محتداً) . . اه. . ياالهي امامن عالم خارج امريكا؟ اية عقلية هذه (يتناول كتاباً اخر) الشاب الامريكي قوة ونظام وطاعة (يسرع بالقاء الكتب جانباً) هذه هي الكتب التي تدرسونها؟.

الفتاة: نعم. ولكن ليس كلها. بعضها يعود الى السيدة روّز. . تقرأها لي حين اعمل في المطبخ. وتنساها اذا تخرج. . هل وجدتها؟

الشاب: ليس في اي منها اي ذكر لاسيا.

الفتاة: (بنزق) اه. . ولكني اريد ان اراها. . من حقي ان اعرف مكانها في الاقل - اه ياالهي (بحزن) لماذا لا يساعدني احد. . لماذا لايعلمني احد

الشاب: اني ابذل جهدي. . ولكن الكتب التي. . . عندك لاتساعد احداً. .

الفتاة: انت لاعتب عليك. . وانا لا الومك. . فانت غريب. . ولكن هم هم كلهم. . لا يريدونني اتعلم. ،. فها انت تعرف اشياء كثيرة. . مع انك لاتكبرني باكثر من عام اوعامين. فلماذا. . لا اتعلم انا الاخرى واعرف بعض ماتعرف. . في الاقل. .

الشاب: لا تيأسي. . ياانستي. . لا تيأسي. . الديك خارطة. . ؟

الفتاة: لديّ واحدة. ولكن ياخسارة ليست فيها امريكا.

الشاب: (بحماس) هاتيها. . لعلها تكون لاسيا. . (تدخل الفتاة المطبخ) كم يفرحني حماسها وتوقها. . للتعلم.

الفتاة: (خارجة من المطبخ) ها. . هي. . انظر. . انظر (تفرشها على المنضدة) ليست فيها اميركا. . ايمكن ان تكون فيها بالرغم

من ذلك. اسيا.

الشاب: يمكن وربما بسبب ذلك بالضبط.. لنر (**يتأمل الخارطة**) لا ليست فيها اسيا

الفتاة: (**بحزن**) اه.. لماذا؟ وكيف عرفت بهذه السرعة؟

الشاب: انها خارطة اوربا.

الفتاة: وأوربا هذه ليست فيها اسيا؟

الشاب: لا.

الفتاة: وليست فيها امريكا ايضاً.. اذن فلنقع خرائط من هذا النوع؟ (**تلقى بها جانباً**) ياخسارة الورق والالوان (**صمت**) اين يمكن اذن ان نجد اسيا..؟

الشاب: (**ممازحاً**) في اسيا.

الفتاة: في.. في.. اسيا..

الشاب: أها..

الفتاة: و.. و.. ولكن.. ولكن اسيا الثانية هذه التي تقع فيها اسيا الاولى التي فيها الشرق الاوسط.. وبلادك.. اين يمكن ان نجدها.

الشاب: (**ضاحكاً**) ايضاً.. في اسيا.

الفتاة: ها؟ ايضاً في اسيا؟ لحظة.. لحظة.. كم اسيا هناك؟ (**تفكر وتعد على اصابعها**) انك.. انك تقلقل دماغي.. يعني.. يعني.. ثمة ثلاث اسيات.. اه ثلاث اسيات وانا لا اعرف.. ولم ار اية واحدة منها.؟ اه.. اية تعيسة انا؟ مانفع حياة مثل حياتي..

الشاب: ليست حياتك وحدها التعيسة في هذا البلد. ألديك خارطة للعالم؟

الفتاة: بالتأكيد. ما من امريكي الا وعنده هذه الخارطة.. بعضهم يعلقها الى جانب صورة الرئيس.. وبعضهم يضعها مع الكتاب المقدس.

الشاب: (**مداعبا**) من اىّ البعضين انت؟

الفتاة: لا من هؤلاء. ولا من اولئك، فاني لا املك شيئاً خاصاًبي في هذا البيت كل مافيه ملك للسيدة واذ تغضب مني تهمّ بنزع حتى ملابسي.. عن بدني..

الشاب: ايمكن؟..

الفتاة: ولكنها لاتفعل.. مجرد تهديد. (**ثم**) انها تمتلك خارطتين.. تضع احداهما الى جانب صورة الرئيس والاخرى في الحافظة مع الكتاب المقدس.. سآتيك بالاخيرة، انها اسهل على السرقة.. اقصد الاستعارة... لحظة واحدة (**تدخل الغرفة بحذر على رؤوس اصابعها**)

الشاب: مسكينة.. باية براءة تتحدث.؟ (**يعصر بطنه.. يعاني من جوع**) اه.. وهذه المومياء.. متى ترجع؟ (**يفكر**) قد لاترجع ابداً.. لعل

الفتاة: هذه هي الخارطة.. لا اظنك ستجد اسيا فيها.. انا اتأملها يومياً

الشاب: لانك تركزين على بقعة واحدة فيها.. فلا ترين ما عداها... هاتيها.. ساريك..

الفتاة: يعني.. يعني.. انها في اميركا.

الشاب: لا. بالتأكيد لا.. انها في العالم.

الفتاة: وما الفرق؟ اميركا هي العالم

الشاب: ماهذا الهراء؟ امريكا ليست اكثر من جزء صغير اذا قيست الى العالم هاتي الخارطة.. وساريك. (**يفرش الخارطة، مصعوقاً**) هذه خارطة امريكا فقط

الفتاة: انت الذي طلبتها.

الشاب: انا طلبت خارطة العالم.

الفتاة: قلت لك ان امريكا هي العالم.

الشاب: وقلت لك ان امريكا ليست هي العالم.. ليست اكثر من بقعة صغيرة تقع اسفل العالم

الفتاة: ماذا تقصد بـ.. اسفل العالم

الشاب: ذلك بالتحديد موقعها الطبيعي.. في الخارطة وفي الواقع والوجود، وليس ذنبي اذا كانت الطبيعة قد.. (**يتوقف، كمن يخاطب نفسه**) ولكن ماجدوى الحديث مع اناس. كل عالمهم هو امريكا.. وامريكا هي كل عالمهم

الفتاة: هـا؟ ماذا حدث؟ لماذا درت وجهك عني؟ لماذا لم تعد تخاطبني؟ تعبت؟ غضبت؟ اقلت ماساءك؟ اغفر لي ارجوك.. سامحني.. انا.. اسفة.

(**ينظر اليها باشفاق**) ارجوك.. لاتطفيء الشوق الذي اججته في اعماقي للتعرف على بلادك. ساعدني.. لقد وعدتني..

الشاب: المح في عينيك توقاً مشعاً يومض باللهفة والرغبة في المعرفة. ولكن ما الفائدة؟ كيف اساعدك ؟ كيف افي بوعدي؟ وكل ماعندك لايخرج عن قوقعة امريكا.. واسيا ليست في امريكا.

الفتاة: لابد من وسيلة، ارجوك، انت فطن وذكي، لاتعجز عن ايجاد طريق ما.. ارجوك حاول.. من أجلي.

الشاب: (**يفكر (هنيهة) همهم (ثم فجأة)** هاتي ورقة.. كبيرة بعض الشيء

الفتاة: الان.. الان (**تدلف الى المطبخ**)

الشاب: شيء ما.. اقوى من تعبي ومن جوعي يشدني اليك.. ربما هو هذا البؤس الذي ينطق به هيكلك العظمي.. وربما هو هذا الشوق الذي توهج في عينيك للمعرفة

الفتاة: انت، تكثر من الحديث مع نفسك

الشاب: اه.. تلك عادة الجأتني اليها الظروف لحماية افكاري. اين الـورقـة؟ (**الفتـاة تعطيـه ورقة كبيرة، يعلقها على الحائط المواجه للجمهـور**) انظـري.. لست رسام خرائط ممتازاً.. ولكن بوسعي الاستعـانـة بمـواهبي المتـواضعـة في الرسم.. وارسم لك خارطة تقريبية للعالم.. العالم كله.. انظري.. هذه اسيا..

الفتاة: اسيا؟ التي فيها بلادك؟.

الشـاب: نعم.. وهـذا تقـريبـا موقعهـا (**يـرسم موقـع العـراق**).. واسيـا قارة كبـيرة.. ساعـود الى المـزيد من التفاصيل عنها فيما بعـد. (**لها ضاحكاً**) اكبحي جماح شوقك هنيهة.. وهذه اوربا.. وهنا تقع افريقيا. وهذه استراليا...

الفتاة: واميركا؟ اميركا...

الشاب: صبرك ياعزيزتي.. صبرك.. هنا.. هنا.. على مسافة بعيـدة.. بعيـدة جداً من اسيـا.. تقـع الامـريكتـان.. امـريكـا الشـماليـة.. التي تقـع... اميركـاك في اسفلها تقريباً.. هنا.. هنا.. (**يرسمها**).. وهذه..

الفتاة: هذه؟ (**تحتد**) هذه البقعة الصغيرة هي اميركا..

الشـاب: نعم. هذه البقعـة الصغـيرة هي امـريكـا. (**يقـولها بلا انفعال**)

الفتـاة: (**منفعلة، في حالـة غريبة**) لا.. مستحيل. لا اصدق. لا اصدق ابداً..

الشاب: ماالذي لا تصدقين؟

الفتاة: هذه الاكاذيب التي سجلتها هنا.

الشاب: اكاذيب؟ احذري يا..

الفتـاة: شيء لايصـدق.. لايصـدق على الاطلاق. يخالف، بل ينفي ويلغي دفعة واحدة كل ما تعلمته..

الشـاب: الكـذب فيـما تعلمت.. فيما لقنوك.. وليس فيما سجلته وسـواء صدقت ام لم تصـدقي.. (**يـدق على الخـارطـة**) فهـذا هو الواقـع... ولا يتغير منه شيء..

الفتـاة: اي واقـع هذا؛ اي واقع (**تهجم على الخارطة وتمزقها**) منذ ولـدت..، يعلمـونني ان اميركا هي العالم، العالم كله، ولا وجود خارجـهـا... وتأتـي انـت، لا ادري من ايـن. ربـما من جوف الارض.. انبثقت. اومن احـد الكـواكب المجهـولـة غير الاهلة هبطت. لترسم اشكال حيوانات خرافية.. منقرضة وتقول انها هي الاخرى عوالم.. دُنى.. بل انها هي العـالم.. هي الـدنيـا. وما اميركا الا بقعة صغيرة، تقبع في الاسفل لماذا اخترت لفظ الاسفل بالذات..

الشاب: لانها فعلاً في الاسفل. الم تري موقعها.. بام عينيك..؟

الفتاة: لا.. لم ار.. لقد اغمضت عيني.. ولم ار شيئاً.

الشاب: قبلك لجأت النعامة الى هذه الحيلة الغبية..

الفتاة: ارجوك.. قل انك كنت تكذب عليّ وان مارسمته ليس هو الواقع

الشاب: اذ ذاك.. واذ ذاك فقط اكون قد كذبت.

الفتاة: لابأس. لابأس.. قلها ارجوك.. قلها من اجلي.

الشاب: مستحيل.

الفتاة: (تكاد تنهار) اه.. اه.. لقد.. قلبت كل معلوماتي.. لقد..

الشـاب: معلومـات بهذا القـدر من الكذب والغش.. لاينبغي ان تعشعش في رأس غض مثـل رأسـك.. الاجدربك ان تلقي بها في القمامة.. غير اسفة.. يتوجه نحو الباب)

الفتاة: اين؟

الشاب: خارج. اتنفس الهواء.. لقد اوشكت ان اختنق.

الفتاة؟ و.. و.. تعود؟

الشاب: لا.. ليس ثمة ما اعود من اجله.. لم يعد لي ما اعود من اجله

الفتـاة: (**بحسـرة**) اه.. (**يتـوقف**) بل اذهب.. اذهب.. فذلك خيرلك ولي

الشاب: لا.. قد يكون خيراً لك ولسيدتك.. ولكنه ليس خيراً لي.

الفتاة: ها؟

الشـاب: تعـرفـين جيـداً اني لم آت هنـا، لاستنفـد قواي البـدنيـة والذهنية في حديث غير مجد معك.

الفتاة: في هذا انت محق.. معك.. كل الحق

الشاب: وهـا هي الحال آلت الى ترين.. انهكت نفسي. يبست حلقي، ولم يقدم لي احد.. حتى فنجان قهوة.. ولا كأس شراب.

الفتاة: ليس الشراب ولا القهوة، ضمن شروط العمل..

الشاب: اعرف

الفتاة: و.. و.. وليساملكي.. ولا استطيع التصرف فيما ليس هو ملكي.

الشاب: لم اطالبك بشيء. انت بالذات لا اطالبك بشيء.

الفتـاة: ومـع هذا فانا التي استنفدت قواك.. وظللت امتصها منك حتى انهكتك.. ويبست حلقك.

الشاب: لا.. لا.. كان الحديث معك... مريحاً.

الفتـاة: ولكنني تماديت. كان ينبغي ان اتـوقف عنـد الحـد المطلوب وان لا ادع نفسي تنسـاق وراء الـرغبـة التي أججتهـا في روحي.. للتعلم منك والاستفادة من وجودك معي.. (**بصوت حزين**) وكانت

النتيجة. اني أرهقتك..

الشاب: هذه النتيجة بالذات كان يمكن ان تسعدني الى ابعد حد.. لوكنت قد تعلمت فعلاً.. الا ان ما يحز في نفسي ويرهق روحي.. ان كل ماقدمته لك بصدق وطيب خاطر.. قد تهشم.. بل.. بل وارتد نحوي حين اصطدم برأسك الصغير المحشو بالاكاذيب. والمحصن جيداً ضد كل ماهو صحيح. مكفنا بسوء نية مسبقة

الفتاة: سوء نية. لا. ارجوك صدقني اني لا احمل تجاهك اي سوءنية لا سابقة.. ولا لا حقة.. ولكنني هكذا. انفعل كثيراً.. ولا.. اتقبل بسهولة مايخالف معتقداتي الراسخة..

الشاب: (بسخرية) معتقداتك الراسخة؟

الفتاة: ارجوك.. لاتستهزىء. لكل مايعتز به

الشاب: الاخطاء لا يمكن ان تكون موضع اعتزاز احد.. ابداً

الفتاة: ذلك شأني. وارجوك ان تركني وشأني.

الشاب: ساتركك. بالتأكيد ساتركك.. ولكن ليس قبلما اقابل سيدتك.. ماذا حلَّ بها؟ اين هي؟

الفتاة: موجودة.

الشاب: موجودة؟

الفتاة: اقصد.. انها.. انها قادمة.. قادمة في اية لحظة

الشاب: ماهذا؟ موجودة! قادمة! قادمة في اية لحظة.. اخشى ان تكوني

الفتاة: (مقاطعة) ان اكون ماذا؟ مابالك لاتكف عن الشك بي؟ انا..

الشاب: انت لاتقولين الحقيقة..

الفتاة: انا.. لست اكثر من خادمة ضعيفة.. تعمل عندها. (تكاد تبكي) لقاء.. لقاء..

الشاب: لقاء.. ماذا.؟

الفتاة: لقاء مايسد جوعها.. ويكسي عريها.. لقاء ماذا تظن؟

الشاب: (متألماً) اسف.. لم اكن اقصد.. ان.. ان.. انا اسف..

الفتاة: .. لا بأس. لابأس

الشاب: كنت احسب.. ان الاجانب وحدهم. يجوعون..

الفتاة: (بسذاجة وطيبة) هل.. انت جائع؟

الشاب: (مفاجأ) ها؟ (بإباء مصطنع) لـ.. لـ.. ليس كثيراً.. ليس كثيراً.

الفتاة: (بألم دفين) سواء كان كثيراً ام قليلاً.. فليس بوسعي ان اقدم لك شيئاً.. كل شيء مسجل..

الشاب: (متفضاً) اذن. لماذا تسألين؟

الفتاة: لا ادري لم اقصد شيئاً.. انه.. انه.. الفضول الذي لااستطيع مقاومته. اعتبرها زلة لسان.. وسامحني.. ارجوك.

الشاب: (كمن يخاطب نفسه) زلة لسان..!! زلة لسان تسيل الزيت على النار التي تخمد (ثم لها) لا عليك.. لا عليك (صمت) ولكن اخبريني ما الذي يغريك في خدمة عجوز شحيح، تحسب عليك فنجاة القهوة وكأس الشراب وتسجل كل شيء.

الفتاة: الذي يغريك في بيع عصارة ذهنك.. وجسرك الاساس في التواصل مع الناس..

الشاب: انا.. انا.. لست ناوياً ان احترف.. واظل على الدوام.. انما.. انما فكرت.. اوبالاحرى اشتقت الى اكلة جيدة في الفندق قلت اليوم هو الاحد، سأتناول وجبة العشاء المرغوبة واشرب كأساً وربما كأسين.. واستمع الى موسيقى لطيفة.. وقد اشارك في رقصة.. اذا مادعيت اليها.. و..

الفتاة: (بالم شديد) اه..

الشاب: (ملاطفاً) ثم.. ثم.. على الانسان ان يجرب حظه في كل شيء.. (ضاحكا) وقد اردت ان تشتغلي حتى في السياسة..

الفتاة: ا.. صحيح.. (تنظر اليه بانكسار) ولكن صاحب العمل لم يرض

الشاب: صا.. صاحب.. العمل؟ من تقصدين؟

الفتاة: انت.

الشاب: انا؟

الفتاة: الم تطردني..؟

الشاب: انت التي طردت نفسك. رأسك مملوء بمجموعة اكاذيب. تعتزين بها.. فاحلتها الى مجموعة بديهيات

الفتاة: ربما.. وربما لسبب اخر (تسكت، تكتفي بالنظر اليه)

الشاب: ماهو؟

الفتاة: لا تملك سبعة دولارات ولا حتى دولاراً واحداً،

الشاب: ليس هذا السبب. وانت بالذات تعرفين جيداً.. انه ليس بالسبب لماذا تغالطين.؟

الفتاة: المهم.. ايا كان السبب فالنتيجة بالنسبة الي في النهاية، واحدة (بنبرة حزينة) وهي طردي... واغلاق الباب بوجهي. لماذا تنظر الي على هذا النحو؟

الشاب: لانك تملئيني بالدهشة، أحياناً تجعليني ابغضك الى حد لا اقوى حتى على النظر الى وجهك.. واحياناً تثيرين حناني الى حد يحملني ان اقبلك، واطير بك الى كل تلك العوالم التي لا تحلمين بها.. ولا تصدقين وجودها.

الفتاة: العوالم التي رسمتها على الورقة.؟

الشاب: والتي مزقتها.

الفتاة: اه . . (تم) اهي موجودة حقاً . ؟

الشاب: أتشكين في وجودها . . حقاً . ؟

الفتاة: وبوسعك ان تأخذني اليها فعلاً.

الشاب: ربما وربما ليس كلها . . ولكن بلادي، في الاقل، يمكن يمكن جداً.

الفتاة: وستكون الرحلة شاقة . . كرحلة كل كامش؟

الشاب: مانكيدوكل كامش في سبيل ذكرى صديقة انكيدو . . ومواطنيه. يسعدني ان انكيدو . . .

الفتاة: ان تصارع وتصرع العفاريب والشياطين والمردة . . ؟

الشاب: على ان تصرعي انت شيطانا واحداً . . فقط . . متجسداً، على شكل مجموعة اغلاط، هنا (يشير الى رأسها)

الفتاة: اه . .

الشاب: صرعه اسهل . . واهون . . مما قد يتبادر الى ذهنك . .

الفتاة كيف؟

الشاب: شاهدي . . اطلعي . . عيشي . . والواقع كفيل بصرعه.

الفتاة: حقاً؟

الشاب: بوسعي ان اؤكد لك.

الفتاة: لا . . لااستطيع.

الشاب: لم

الفتاة: العجوز . . . العجوز

الشاب: ما بالها.

الفتاة: لاتدعني . . لاتدعني.

الشاب: ماشأنها بك . . . تحرري منها.

الفتاة: ليتني استطيع ليتني استطيع.

الشاب: لماذا لاتستطيعين (لاتجيب) كم تدفع لك؟

الفتاة: خمسة دولارات.

الشاب: في الساعة؟

الفتاة: في الاسبوع

الشاب: في . . في الاسبوع؟ يعني . . يعني . . اقل مما تعطي . . لمن يسليها خلال ساعة واحدة . . بحديث تافه . . فارغ.

الفتاة: وثمة . . الطعام والشراب ايضاً.

الشاب: والملابس.

الفتاة: تعطيني . . ملابسها القديمة . . وما يصغر عليها من الملابس الجديدة.

الشاب: آه . . والمنام . . منامك؟

الفتاة: هنا . .

الشاب: مقيمة؟

الفتاة: نعم

الشاب: على الدوام

الفتاة: على الدوام.

الشاب: اذن ماحاجتها الى متحدثين . . الا تتحدثين معها؟

الفتاة: احاديثي لم تعد تروق لها كثيراً. ملتها. تروق لها احاديث الرجال

الشاب: ها؟ امرأة في الثمانين؟ الرجال . .

الفتاة: تقول انهم يعرفون . . و . . واحاديثهم من نوع اخر، يطيب لها.

الشاب: كذا! . . ووأنت . . امالك احد؟

الفتاة: لا.

الشاب: كيف . . ؟ لا . .

الفتاة: هكذا . . لا.

الشاب: : ماذا تعنين؟ هكذا لا؟ ايمكن ان يتواجد احد. بلا احد؟

الفتاة: انا متواجدة بلا احد.

الشاب: غريب ما الذي حدث لابويك؟

الفتاة: امي كانت راقصة. يقولون انها هربت مع زميل لها في الفرقة

الشاب: وابوك . ؟

الفتاة: يقولون انه نبذني وانا في الشهور الاولى

الشاب: لماذا؟

الفتاة: لم يعتبر ني ابنة شرعية له.

الشاب: اه . .

الفتاة: ويقولون انه رحل. ملاحقاً، امي . . يبحث عنها

الشاب: عثر عليها.

الفتاة: لا. او . اوحتى الان لا ادري . . أمل ان لا يعثر عليها ابداً.

الشاب: لماذا؟

الفتاة: يقولون انه مصمم على قتلها.

الشاب: اه . . وهذه . . السيدة؟

الفتاة: تقول انها لقطتني من مأوى للاطفال غير الشرعيين.

الشاب: اه.

الفتاة: يقول بعض الجيران . . انها امه.

الشاب: ام من؟

الفتاة: ام ابي . . اقصد زوج امي . . قد، لايكون ابي فعلاً

الشاب: وهي . . لماذا . تنكر ذلك . ؟

الفتاة: لاتريدني ان انتسب اليها.

الشاب: لماذا؟

الفتاة: ربما انتقاما من أمي التي الحقت العار بابنها.

الشاب: وربما منعاًلاي ميراث يمكن ان يؤول اليك.

الفتاة: ربما.

الشاب: وهل ثبت انها أمه.

الفتاة: ذلك مايقر به الناس.

الشاب: وانت؟ ما الذي تقولين؟

الفتاة: انا؟ ما ادراني؟ لا اذكر صورة ابي .. ولا امي.

الشاب: ان صحيح (صمت لايعرف ماذا يقول) وتعطيك خمسة دولارات فقط لقاء الطبخ والكنس والتنظيف.

الفتاة: و.. و.. و

الشاب: و. و. و...؟

الفتاة: تدليك رجليها.. وغسلها بالماء الدافىء. وزرقها بالابر احياناً

الشاب: وماذا برجليها.؟

الفتاة: مشلولة

الشاب: (مصعوقاً) نعم؟

الفتاة: مقعدة، منذ عشر سنوات تقريباً.

الشاب: مقعدة؟ اذن كيف يتهيأ لها الخروج من البيت. والنزول عبر خمسة طوابق؟

الفتاة: ها؟ انها.. انها..

الشاب: انها ماذا؟ قولي الحقيقة. يخيل اليّ انك تخفين عني امراً

الفتاة: لا. لا. ولماذا اخفي عنك شيئاً.. ايّ شيء..

الشاب: اذن فسري لي كيف يمكنها الخروج. وهي مقعدة.

الفتاة: بعربة.. تحركها باليدين.

الشاب: والدرجات العديدة التي تقطع الانفاس. هل تقفز من فوقها بعربتها

الفتاة: لا.. انها تستخدم المصعد الكهربائي.

الشاب: المصعد.. عاطل.

الفتاة: لا. ليس عاطلاً

الشاب: لقد وجدت قطعة معلقة على مدخله تقول انه عاطل

الفتاة: يكذبون.. ان له ساعات محددة في العمل.

الشاب: وهي تخرج في هذا الساعات المحددة بالضبط؟

الفتاة: نعم

الشاب: وتعود في نفس الساعات المحددة؟

الفتاة: لا. تعود في الفترة الثانية لعمل المصعد (صمت) ادفعها الى المصعد وانزل معها، ثم تتولى هي امرها بنفسها، او.. يدفعها احد الصبية.. واعود لاكمل ما بانتظاري من شؤون البيت

الشاب: ولاتدفع لك اجراً اضافياً لقاء هذه الخدمات الاضافية.

الفتاة: (بسذاجة) لا. أينبغي لها ان تدفع؟

الشاب: طبعاً. (حائراً منفعلاً)

الفتاة: اه.

الشاب: خنزيرة

الفتاة: من؟

الشاب: سيدتك

الفتة: لا، ارجوك. لاتسيء اليها.

الشاب: انها.. انها تستغلك ابشع استغلال، وانت تدافعين عنها.؟

الفتاة: انا لا افهم الامر على هذا النحو..

الشاب: حقاً. لا احد هنا يفهم الاستغلال حتى فهمه. بل ولا احد.. يعترف حتى بوجوده، مع ان الجميع ضحية له، بهذا الشكل او ذاك

الفتاة ثم.. ثم انها قد تكون جدتي حقا.

الشاب: حتى ولو كانت اباك حقا. فانها مخلوقة قذرة. وهذا رأيي فيها.

الفتاة: كيف تسمح لنفسك ان تكون رأياً عنها وانت لاتعرفها ولم ترها بل.. بل وحتى لم تلتق بها.

الشاب: عرفتها، خير معرفة، من خلال حديثك عنها. واكاد اراها بكل بشاعتها وبشاعة افعالها.. في الاثار التي تركتها عليك؟

الفتاة: الاثار؟ عليّ؟..

الشاب: في هذا الشحوب الذي يغطي تقاسيم وجهك الجميل. في هذا الحزن الذي يكسر نظراتك الحلوة. في هذا الهزال الذي شفّ جلدك حتى جعل العظام توشك ان تخترقه.. في هذا النحول الذي يلّف كل قوامك البديع.

الفتاة: اه..

الشاب: ما انت؟ ما انت، اما تنتبهين الى نفسك؟ اما تنظرين الى المرآة قط؟ لقد امتصت منك الدم وجعلتك تبدين كالشبح. ان من يراك يحسب انك مصابة بفقر الدم.. الشديد

الفتاة: انا.. انا.. فعلا مريضة

الشاب: ها؟ مريضة؟

الفتاة: و.. و.. وأعاني بالفعل من فقر الدم.

الشاب: (باهتمام شديد) من قال لك..؟ هل استشرت طبيباً.

الفتاة: لا.

الشاب: اذن.. ما.. ما ادراك؟

الفتاة: سيدتي اخبرتي.

الشاب: سيدتك تكذب.

الفتاة: ولكنك اكدت قولي.

الشاب: ابداً.. اني..

الفتاة: وزدت عليه امراً جديداً، انه من النوع الشديد، بينما هي تقول انه خفيف.. ويمكن ان يزول.. واتحسن.

الشاب: انا قلت إن من يراك يحسب ذلك. يعني يظن.. يتوهم. يتراءى له لاول وهله.. ومع هذا.. دعيني ار.. لقد اقلقتني.. تعالى الفقر لدم عوارض لاتخطئها العين في الغالب، افتحي عينيك. اكثر.. اكثر.. (يتوقف متأملاً) ثمة.. صفار.. قد يكون من اثار سوء التغذية.. او.. او.. لا استطيع ان اقرر ذلك بدقة.. فانا ما زال طالباً في السنة الاولى.. ولكن لابد ان تراجعي.. طبيباً.. (ثم (بحقد)، كل مايصيبك. انما يصيبك بسبب هذه المرأة البشعة..

الفتاة: لا. لا. انها من شدة حرصها عليّ.. وخوفها على صحتي. لا تدعني اجتاز عتبة الباب حتى.

الشاب: لكي تزيد من احكام الطوق حول عنقك يااللمسكينة.. لكي.. تخنقك في مستنقع انفاسها القذرة الخانقة هنا، ولا تدعك تتنسمين هواء نظيفاً في الخارج.

الفتاة: بل.. بل لانها تخشى عليّ من مضاعفات المرض.

الشاب: حتى هذا المرض المزعوم قد لايكون سوى قيد اخر تضيفه على قيودك (ثم) ولكن اخبريني.. اذا كانت لاتدعك تجتازين عتبة الباب، فكيف تذهبين الى المدرسة. ام ان المدرسة هي التي تأتي اليك.

الفتاة: لا هذا.. ولا ذاك.

الشاب: كيف لا هذا ولا ذاك؟ الم تقولي انك طالبة في المرحلة الثانوية، ام..

الفتاة: هي التي تقول.

الشاب: ماذا تعنين؟ لا افهم

الفتاة: هي التي تتولى تعلمي في البيت.

الشاب: تدرسك كل المواد المقررة؟

الفتاة: نعم. كانت تأخذني معها الى مدرستها.. ومنذ احيلت على التقاعد اخرجتني منها.. واخذت تعلمني في البيت. وكل سنة تعبر بي مرحلة.

الشاب: وهكذا وصلت المرحلة الثانوية.

الفتاة: هي تقول ذلك

الشاب: وهي التي لقنتك ان امريكا هي العالم.. كل العالم.

الفتاة: نعم

الشاب: وكذلك.. كل تلك الترهات عن الشمس والمطر والهواء.... وحامض النتريك.. و.. و.. و..

الفتاة: (تومىء برأسها) اجل

الشاب: خنزيرة. خنزيرة

الفتاة: ارجوك.. لاتدعها كذلك (تخفي وجهها) اه.. انها تسمية فظيعة

الشاب: مضطر. لاني حتى الان عاجز عن العثور على تسمية اليق بها.

الفتاة: اه. لا. ارجوك لا.

الشاب: ان رأساً ينفث كل تلك السموم عن الشمس وحامض النتريك. وجلد الزنوج وروائحه المزعومة... وتخترع هذه الخطط الشيطانية في ابتزاز انسان ضعيف، بهذا الشكل الحيواني البشع. رأس لايليق الابالخنزير وبالخنزير البري على وجه التحديد.

الفتاة: انها تخاف عليّ انا مريضة؟. ومضاعفات المرض تهدد حياتي

الشاب: كذب.. حتى قصة مرضك قد اخترعتها هذه الشيطانة. اختراعا.. تعالي اعرضك على اساتذتي الاطباء في الجامعة.

الفتاة: لا.. لا

الشاب: الطبيب وحده بوسعه.. ويحق له ان يقرر ويبت في حالتك.

الفتاة: سيدتي لاتوافق.. سيدتي..

الشاب: لتذهب سيدتك الى الجحيم.. القي بها في الجحيم.. انها تخطط لدفنك حية.. هنا.. في هذا الصندوق الخانق

الفتاة: لا استطيع.. لقد.. لقد حذرتني.. لا اقوى على مخالفتها.

الشاب: اية عبودية.. اه.. اية عبودية مقيتة.. تلك التي تعيشينها عن قناعة واختيار

الفتاة: لا. لا. لاتسىء بي الظن.. لا تفرط في اساءة الظن بي.. لست سيئة الى هذا الحد.. لست..

الشاب: بل لست سيئة، لست سيئة على الاطلاق، ولكنك خانعة زرعت في داخلك روح الخنوع والطاعة الذليلة.

الفتاة: لا.. لا..

الشاب: اذن ماذاهناك؟ ماذاهناك؟ قولي.. تكلمي.. كيف ترضين بالعيش مع من تمتص منك الدم.. وتتلف فيك الروح. كيف
كيف؟ كيف؟ انك.. انك تجينني..

الفتاة: (برقة وصدق) ارجوك.. لا ترهق نفسك.. لقدر ارهقتها اكثر مما ينبغي. وفر بعض قواك.. قد تحتاجها للمحادثة.

الشاب: لا. لم اعد احتاجها.

الفتاة: بل تحتاجها لكي.. لكي.. تأكل..

الشاب: بوسعي ان ابات ليلة اخرى. . دون عشاء.

الفتاة: (تشهق بألم)اه. . ياالهي. .

الشـــاب: (مشفقـــاً عليهـــا) لا تتألمي من اجـــلي. . ارجـــوك. .

الفتاة: ولكنك تألمت. . ومازلت تتألم. . من اجلي.

الشاب: ذلك من شأني.

الفتاة: وما اشعر به ايضاً من شأني. . ام تحسب ان ليس لي شأن. وليس من حقّي ان يكون لي شأن. .

الشاب: ابداً. . لم اقصد ذلك. . على الاطلاق. .

الفتاة: لاينبغي لاحد ان يكون من القسوة بحيث يتحكم في كل شيء في الاخر. . وخاصة في مشاعره. . حتى اذا كان يحترمه

الشاب: لقد اسأت فهمي. . فاني. .

الفتاة: ليت في هذا العالم الغارق في بحار التسلط والتحكم والاوامر بقعة يابسة. . ولو بحجم الكف. . استطيع الوقوف فوقها. . اتنفس كما اريد. . واحيا. . كما ارغب.

الشاب: خذي (يبسط اما مهاكفه)

الفتاة: ماذا؟

الشاب: البقعة التي تنشدين

الفتاة: ها؟

الشاب: مؤقتاً: لحين أفرش لك قلبي

الفتاة: اه. . لا. . لا. .

الشاب: يسعدني ان احيل لك. كل كياني البقعة التي فوقها وبها تحيين كما ترغبين. . ارقصي. . غني. . دعي اشعة الشمس تغمرك. . اسبحي تحت شلالات الربيع. . تنفسي. . هواء نظيفا.

الفتاة: اه. . اه ارحمني. . ارجوك. . ارحمني.

الشاب: بل ارحميني انت. وارحمي نفسك. وهشمي هذه القوقعة التي تطبق على انفاسك، مثل هذه الضراوة. ضعي ثقتك بي ودعيني أعينك على اختيار حياة لائقة بك.

الفتاة: لا. ارجوك. انت بالذات. لا.

الشاب: انا بالذات لا؟ لماذا. .؟ انا لم اسيء اليك.

الفتاة: بـ. . بـ. بالضبط. . لانك لم تسيء اليّ.

الشاب: عجيب ما الذي تقولين.

الفتاة: انا. . قد اسأت اليك.

الشاب: لم تفعلي.

الفتاة: بل فعلت فعلت ما يكسوني بالخجل. . اه. . اه.

الشاب: (حائراً) لم تفعلي شيئاً.

الفتاة: (بصوت باك. تكاد تصرخ) بل فعلت. . وانت لاتدري. وكذبت عليك ايضا. . وانت لاتدري.

الشاب: ادري.

الفتاة: تدري. . ومع هذا. .

الشاب: ادري ومع هذا (يبسط امامها كفه)

الفتاة: لا. لايمكن.

الشاب: في هذه الغرفة تخفين شيئاً لا ادري ماهو، ولست حريصاً جداً ان ادري. . وربما كذبت في امور اخرى. ليست بذات بال او بذات بال، بيـدانها لاتهمني. . وكل مايهمني انك لم تكذبي في الحقيقة الاساسة، لم تكذبي في الكشف عن جوهرك. فجوهرك. . صادق. . نظيف. . وهو كل مايهمني ويشدني اليك.

الفتاة: انت تراني من خلال نفسك. . فانت الصادق. . انت النظيف. . وانا لست كذلك. . صدقني لست كذلك.

الشاب: لا انسان متكامل. . أنا الاخر اكذب. . واخاف. . ولي نواقصي وعيوبي. . ، بيداني لست يائساً ان اتخلص منها ذات يوم. . او اقلل منها في الاقل.

الفتاة: اه. . لكم رائع انت.

الشاب: تعالي معي. . بوسعنا ان نؤسس معاً حياة جميلة

الفتاة: لست جديرة بك. . صدقني.

الشاب: احاول انا. . ان اكون جديراً بك

الفتاة: اه. . ياالهي.

الشاب: انت جميلة. وذكية. . فقط ثقي بنفسك. . ولاتدعي عجوزاً قبيحة في الثمانين تتنفس من داخلك. . تطهري منها ومن سمومها تحدي نفسك. . احلى واقوى مخلوقة. . .

الفتاة: (بيأس شديد) فات الاوان. . فات الاوان. . عشرون سنة وانا. .

الشاب: (مقاطعا) السنوات تملأ الجلد بالغضون. ولكن اليأس يملأ الروح بالغضون. . لاتيأسي. . ولا تقولي ابداً. . فات الاو ان ضعي يدك في يدي. . ولتلوحا للشمس معاً. . وتبللنا الامطار معاً. . تتجدد فيك الحياة. . وتنتعش الروح (يقدم لها يديه).

الفتاة: (تمسك بكلتا يديه، في كفيها، تلثمهما باجلال. تداعبهما، يستسلم لها) يداك نظيفتان. . ويداي ملوثتان. . يداك طاهرتان. . ويداي آثمتان. . وبحقك انت، انت بالذات. . اه. . ياالهي. (تدفن وجهها في كفيه)

الشاب: تخلصي من الاحساس بالذنب لاى عمل مارسته تجاهي. على الرغم منك. . لا تثقلي روحك باثام موهومة. . لم تقترفيها. . أو اقترفتها مرغمة. . ارجوك.

الفتاة: انت لاتدري. . انت لاتدري. . اه.

الشـاب: قولي.. ياعـزيـزتي.. تعالي معي.. لنرحل من هنا.. (ينهضهان) هيا.. هيا بنا

الفتاة: (تتنغض) لا. لا.

الشاب: تعالي..

الفتاة: لا. افهمني.. ارجوك.. لا.. افهمني.

الشـاب: بعـد دقـائق يكـون موعد اخرباص الى حيث اسكن قد ازف. ولا انـوي.. ولا احسبـك ترضـين ان نقضي الليـل في الشارع.. اسرعي..

الفتاة: لا.. لا..

الشـاب: من الـذي ركبت فوق جذعـك رأس البغـل هذا؛ خذي (يقطـع قطعـة ورق. يكتب عليهـا) خذي، هذا عنـواني. متى ماتجيئين تلقينني بانتظارك (يقدم لها الورقة)

الفتاة: (تتراجع) لا.. لا..

الشاب: (يتركها فوق المنضدة) رأس عنيد.. الى اللقاء

الفتاة: بل.. بل قل وداعاً.. ارجوك.. قل وداعاً..

الشـاب: حسناً.. ليكن.. و.. ودا.. ودا (لايقـوى على قولها. يصرخ) لا. الى اللقاء.. الى اللقاء.. (يتوجه نحو الباب)

الفتـاة: (بصـوت واهن) الـو.. الـو.. اه (تحفل اثر صفقة الباب العنيفة من قبـل الشـاب، ولا تستطيع لفـظ الكلمة) اه.. يا.. يا.. يامن لا اعـرف حتى اسمـه.. اه (تجهش بالبكـاء) اه.. ماالـذي فعلت لي.. (حركة واضطراب في الغرفة، يفتح الباب، تندفع العجوز، بعربتها الالية، بسرعة وانفعال. تتجه نحو الباب الخـارجي. تتفحصـه. الفتـاة تمسـح دموعها. تنتحب.. نظرات العجوز المسلطة عليها)

العجـوز: ماذا حدث؟ الـذي بجـري في بيتي..؟ من الـذي صفق البـاب بهذه الـوحشيـة؟ (الفتـاة لاتجيب) هو؟ المتحدث؟ تكلمي.. يابنت... يا.. (تـومىء برأسهـا ايجـابـاً) لماذا لا تنطقين هل قطع لسـانـك وأخـذه.. (صمـت) لماذا تحطيم البـاب؟ (لا تجيب) متـوحش.. (ثم) ماالـذي ابقـاه حتى الان؟ لقد اعطيتك الاشارة بطرده منذ فترة طويلة. لماذا لم تطرديه؟ اظل يطالب باجره؟

الفتاة: (حابسة دموعها) لا.

العجـوز: اذن ما الـذي اغراه بالبقاء طيلة هذا الوقت؟ لعل قدمت له من الطعام والشراب و..

الفتاة: (تقاطعها بصوت مخنوق) لم اسقه حتى كأس ماء..

العجوز: عجيب (تفكر، ثم بابتسامة ماكرة) لابد ان يكون قد راق لك، ورحت تتجاذبين معه اطراف الحديث. ولم تحفلي باشارتي.. اليس كذلـك؟ لا انكـر انه كان لبقاً وله طريقة مشوقة في الحديث. ولكن كان يغلب عليه بعض الانفعال. ثم.. ثم فيه قدر غير قليل من السـذاجـة.. لقـد ظنـك انا.. اه.. ياالهي لتضحك (تضحك) كادت ضحكتي.. تفضحني.. لقـد.. لقـد، اخفقت.. في كتمها.. هاهاها (تضحك) اه.. لكم.. اضحكني (تضحك) ها ها ها

الفتاة: (تصرخ فيها بحدة) كفى.. كفى.

العجوز: (مبهوتة) مابالك يابنت؟ ماالذي جرى لك؟

الفتاة: اية مخلوقة انت؟ تضحكين على آلام الناس وعذاباتهم.

العجوز: ما الذي تقولين؛ كيف تجرؤ ين؛ انت.. يابنت..؟

الفتـاة: (غـير حافلة بها) كان يتعـذب وانت تقهقهـين. كان يطوى بطنـه جائعـاً يرتجف من البـرد. وانت هنـاك متخمـة، متدثرة فوق عربتك. تقضمين سانـدويشات اللحم..وتلقـين في جوفك كؤوس الكونياك

العجوز: على م تلومينني يابنت؟ ما الغريب في ذلك؟ اليس ذلك شأننا مع كل من..

الفتاة: ما كان ينبغي ان نعامله بتلك الطريق البشعة

العجوز: لماذا؟ ماميزته على الاخرين؟

الفتـاة: كان نوعـاً اخـر اخـر تمامـاً.. بريئـاً كالطفـل.. صادقـاً كالـرب.. حتى حتى كذبـة غيابك، صدقها، لاعن غباء وانما عن طيبـة.. ربـما.. ربـما لان الكـذب شيء غريب عنـه. لايعـرفه، لايمارسه، وليس له وجود في مفردات حياته اليومية. انتابه شك من الغرفـة.. بيدانه لم يتوقف عنده.. لم يشأ ان يجرحني. ويقول لي انت كاذبة.. مخادعة.. متآمرة ضدي.. انت..

العجوز: وكيف يجرؤ احد على اهانتك..،

الفتاة: كم كان يسعدني.. لوكان قد قالها.. كم كان يسعدني.. اه..

العجوز: انت مجنونة

الفتـاة: كان عليـه ان يهينني.. ان يضـربني.. ان ينقـذني من احسـاسي باني آثمـة بحقـه الا انـه كان بريئا. طفلاً.. بريئاً.. رائعـاً.. لايقـدر.. وربـما لايعـرف اسـاسـاً.. كيف يلحق الاذى بالاخـرين.. ولكن لن تشفـع له.. لا براءاته، ولاطفولته النقية.. فظلمنـاه. واضطهـدنـاه... ورحنا نفترسه.. بفظاظة... نهشه من الداخل بقسوة.. وبلا ادنى رحمة...

العجوز: على رسلك.. يابنت.. على رسلك.

الفتاة: وانا.. انا بالذات.. انا المظلومة.. المأكولة حتى العظام، كنت الاداة في اضطهـاده.. كنت الانيـاب في افـتراسه.. (تطلق صرخـة) اه.. ياالهي.. ماذا فعلت بنفسي.. كيف استطعت ان اكـون حقـيرة الـى هذا الحـد. ياالهـي كن في عوني.. ياكـل القديسين.. اغفروا لي.. اني خاطئة.. خاطئة.. خاطئة.

العجوز: ماالذي جرى لك يابنت؟ هل جننت؟ جننك ذلك القذر؟

الفتاة اياك، اياك، ان تبوحي اليه بكلمة. لقد كان النقاء مجسداً.. لقد كان الصدق كاملاً.. انه قديس، .. قديس. ارسلته العناية الالهية ليرد لي عقلي الذي كان ضائعا..

العجوز: (من بين اسنان، بحقد) بل.. بل غسل لك دماغك. هذا

الفتاة: ربما.. ولكن من الادران والاوساخ التي ظللت تحشينه بها طيلة عشرين عاماً. ومن الاكاذيب. واساليب الابتزاز.. والغش التي ظللت تحقنينني بها. تسممين بها روحي الغضة.. وضميري الطفل.. وجاء هو. غسلني.. طهرني.. دلني ذاتي.. النظيفة بالرغم من كل شيء.. لقد.. لقد.. خلقني من جديد. اه..

العجوز: اخرسي.. اقول لك اخرسي.. والا القيت بك في عرض الشارع..

الفتاة: (مستمرة وكأنها لم تسمعها) اه.. ليتني لم ادعه يذهب.. ليتني رحلت معه.. ليتني.. اقوى على اللحاق به..

العجوز: (مرعوبة) ماذا؟ ماذا؟.. ماهذا الطيش الذي ركبك فجأة.. يابنتي..؟ وانا؟.. انا.. الانسان الوحيدة التي تبقت لك افكرت بما يمكن ان يجري لي. اذا تركتيني وحيدة.. وتلحقين برجل غريب..

الفتاة: كان غريباً اول ما التقينا.. بيد انه الان.. لم يعد كذلك.. لم يعد كذلك.

العجوز: لا. لا. انه يظل غريباً.. ولا يمكن ان ترتكبي حماقة تندمين عليها طيلة حياتك. لا يمكن ان تدعي فاجعة امك تتجدد فيك، فتتركين نفسك تنساق وراء عاطفة وقتية اضرمها فيك رجل غريب في لحظة انفعال غير مسؤول. قولي. انك لاتفعلين.. قولي انك...

الفتاة: (تتعذب) اه.. ياالهي.. ياالهي.. ما اسهل المقارنة.. ما اصعب الاختيار

العجوز: الاختيار هو الواضح والسهل جداً.. ولكن المقارنة هي الصعبة. بل هي المستحيلة.. كيف يمكن ان تقارني احداً بي.. كيف يمكن ان تفضلي احداً عليّ. .انااللي اربيك واصرف عليك منذ عشرين عاماً. لقد.. لقد.. كنت بهذا الجحيم (تشير بيدها) حين جلبوك لي.. بلا ام بلا اب.. بلا قريب.. بلا مأوى. وصرت لك الام والاب والمأوى.. وكل شيء.. كل شيء.. لايابنتي..

لا.. ياطفلتي الحبيبة. لايمكن ان تترددي لحظة في الاختيار بين عشرين عاماً من التعب والرعاية والبذل.. وبين بضع دقائق من الكلام.. الكلام وحسب.

الفتاة: (تعاني تتعذب) اه.. ياالهي كن في عوني.. ياعذراء.. ياسيدتي الرفيقة.. ياملاكي الامين.. ساعديني.. الهميني.. لاتتخلي عني (تتنابها حالة ذهول. تحدق في مجهول)

العجوز (في حيرة شديدة) ماذا جرى لها؟ اه.. ياالهي.. لم ارها قط في مثل هذه الحال. ماذا فعل بها ذلك الافاق؟ لقد.. لقد سحرها.. خدعها.. اكيد سحرها.

الفتاة: (تتصلب. ماتزال تحدق في المجهول) حسناً.. حسناً..

العجوز: ماذا؟ ماذا هناك! الى من تتحدثين.. اه.. انك ترتجفين.. ماذا جرى لك ياعزيزتي.. تعالي.. تعالي الى احضان امك.

الفتاة: (بدهشة كبيرة) امي؟

العجوز: طبعاً. امك... وهل لك ام سواي.. هيا.. هيا ياعصفورتي

الفتاة: ماأغرب هذا؟ انا التي لم اسمع منك غير كلمة البنت.. والاوامر اصبح، فجأة. بنتك.. وعزيزتك.. وطفلتك الحبيبة.. و.. و.. عصفورتك؟

العجوز: انت فعلاً بنتي وحبيبتي.. وعصفورتي.. عصفورتي الوحيدة في غابة حياتي الموحشة..

الفتاة: قبل ثوان فقط كنت تلقين بعصفورتك في عرض الشارع. تحت انياب القطط المتوحشة.

العجوز: انها.. انها قلتها في لحظة غضب، سامحيني.. ارجوك سامحيني.

الفتاة: ولكنك لم تبالي ان عصفورتك مهيضة الجناح. لا تقوى على الدفاع عن نفسها.. ولا على الطيران والهرب حتى.

العجوز: سامحيني.

الفتاة: وانت.. انت التي كسرت لها جناحها

العجوز: (باستنكار) انا.. انا..

الفتاة: لكي تظل عصفورتك وحدك.. تفعلين بها ما تشائين.

العجوز: عشرون سنة، اطعمك واربيك.. هذه مكافأتك لي.. شكراً.

الفتاة: عشرون سنة. وانت تقصين اجنحتي.. كلما نبت لي جناح عمدت الى قصه من جديد. كلما نبت لي ريش عمدت الى قلعه من جديد..

العجوز: ليغفر الرب لك.. ياناكرة الجميل.. أ أنا..

الفتاة: (مقلدة صوت العجوز) انت مريضة. مصابة بفقر الدم.. بالتهاب الامعاء.. وو.. شيء.. شيء صغير من السل.. وو.. ورم.. ولكنه غير خبيث.. لاتقلقي.. الا انه



يمكن ان يتحول الى ورم، خبيث. . اذا لم تلتزمي. . التزاماً كلياً بتعليماتي. . .

العجوز: اه. . كفى. . كفى. .

الفتاة: وثمة تعليماتك. . الاتودين ان اذكرك بها. .

العجوز: لا. . لا. .

الفتـاة: (مستمـرة) الشمس تحرق جلدك. . تجعله اسود قبيحاً مثل جلد الـزنـوج. . تنعبث منه على الدوام روائح نتنة، والمطر. . اه المطـر. . انـه. . انـه مثـل حـامض النتـريـك. . يذيب العظـام والجلد. . و. .

العجوز: (صارخة) كفى. . كفى. .

الفتـاة: والمدرسة، لاموجب لها يابنت. . انا أدرسك واعلمك كل شيء في البيت، تدفـع بالكتب نحـوهـا (بصوتها الطبيعي) ورحت تحشين رأسي بكـل هذه الاكـاذيب القطيعة. . تعصبين بها عيني. حتى لا ارى الضياء. . حتى اظل في الظلام الذي كاد يزحف على روحي. . وفـاتـك ان الانسـان لايظـل مغمض العينين الى الابد يمكن ان لا يظـل كذلـك الى الابد. . لابد ان ينبثق نور من مكان ما، فيبدد الظلام ويزيل الغشاوة عن العين. . وها قد جاءني. . من هنـاك. . من الشـرق. . على غير موعـد، ولا اتفاق ليخرجني الى الهـواء. . هواء نظيف اتنفسـه خارج هذا الصنـدوق الخـانق. . ليخرجني الى الشمس. . شمس قوية تلوحني. . تسـود جلدي؟ لابأس. . فانها تبيض روحي. .

العجـوز: لا. لايمكن ان تفعليها. . لايمكن ان تكوني بهذه القوة لم تكـوني قط قاسيـة الى هذا الحـد. . لا تفعليهـا ارجـوك. . لاتتركني. . لا. . لاتفعلـهـا. . من اجلي. . ارجوك من اجلي. .

الفتـاة: امـا كفـاك ماعشتها من اجلك. . عشرون سنة عشتها من اجلك وقـد آن لي ان اعيش بضـع سنـوات من اجـل نفسي. . (بصـوت شبيـه بصوت الشاب. . تردد كلماته) السنوات تملأ الجلد بالغضـون ولكن اليأس يملأ الـروح بالغضـون. . وانـا لا اريـد لروحي ان تـتغضن. . من حقهـا عليّ ان لا ادعهـا تتغضن. . ولاسيما بعدما اشرق فيها الامل.

العجوز: يعني. . انك. . يعني. .

الفتاة: (بشموخ) نعم ياسيدتي. .

العجوز: مستحيل. . مستحيل

الفتاة: لقد صممت الامر. . واتخذت قراري.

العجوز: ستتند مين. . ســ

الفتـاة: «من يهتـد الى منـابـع النـور. . لاعـذرله بالـرجوع عنها»

العجوز: اه. . تـــ. . تـ. . تلتحقين به؟ هو؟. .

الفتاة: نعم

العجوز: مستحيل. . مستحيل. . انت لا تعرفين عنه شيئاً. . اي شيء. . .

الفتـاة: عرفت عنـه مايكفيني (**تلم قصـاصـات الـورقـة التي رسم لشاب عليها خارطة العالم، تتأمل موقع آسيا. .**) هنا. . تقع بلاده السـاحـرة. . بلاد كل كامش الطيب الـذى يتكبد الاهوال والمشاق باحثاً عن السعـادة والخلود للاخـرين (**العجـوز تدفـع عربتها نحو غرفتهـا**) بلاد المـلاحم الـزاخـرة بالحب للانسـان والعمـل. . اكاد اسمـع انشـودة العمـل تتردد في ارجائها. . تملأ وهادها وجبالها. . (**تطـوي الخـارطـة بعنـايـة فائقـة. تعثر على الورقة التي كتب فيها الشاب عنوانه**) اه. . يامنقذي (**تقبل الورقة. . لتضعها بين طيات الخـارطـة. تخفيهـا في صدرها، العجوز تسد باب الغرفة وتغلقها بالمفتاح بسرعة. تنتبه الفتاة**) ماالذي تفعلين؟

العجوز: لن تاخذي قشة من بيتي. . (**تخفي المفتاح**)

الفتاة: ملابسي. . . ملابسي. . الخاصة. .

العجـوز: ملابسـك قذرة؟ انـزعي ملابسي التي ترتـدينهـا (**تهجم نحوها بعربتها. . بفظاظة**) انزعي ملابسي،

الفتـاة: (**تسحب المنضـدة بسـرعة. تعاكس وضعها. فتتحول الى حاجز منيع بينهما**) لن تدعيني اخرج عارية

العجـوز: (**تحـاول اللحـاق بها، تعجـز**) بل تخرجين. عارية كما دخلت بيتي. وكما خرجت امك من بيت ابني..

الفتاة: لا.. لايمكن..

العجوز: (**عبثاً تبحث عن منفـذ للوصـول اليها**) لا يمكن؟ لاني عاجزة ولكن البوليس غير عاجز.. يعرف كيف يعاقب السارقات.

الفتـاة: (**برعب**) البـوليس.. لا.. لا.. سانـزعهـا.. انـزعهـا حالاً.. الى الجحيم انت وملابسك القذرة.. (**تدلف المطبخ**)

العـجـوز: لا.. لا.. (**تخـور**) اه.. (**تحـرك عربتـهـا بشتى الاتجاهات. بانفعال شديد**) لا.. لا.. ينبغي ان ادع ذلك القذر يأخـذهـا مني.. لا. مازلت انـا بحاجة اليها.. لايمكن.. لا.. وكيف.. كيف.. اه..

الفتـاة: (**تخـرج وقـد ارتـدت معطف الشاب، تلقي بالملابس التي كانت ترتـديهـا على العجوز:**) خذي الى الشيطان انت وملابسك الحقـيرة (**تـرى الكتب على المنضدة**) وهذه اكاذيبك.. خذيها هي الاخرى.. دعيها تنفعك.

العجـوز: امـك القحبـة دمـرت حيـاة ابني. وهـا انت تدمـرين حياتي.. كان ينبغي ان اعرف هذا منذ البداية (**الفتاة تحكم وضع المعطف حول جسمهـا**) اه.. كان ينبغي ان اعـرف اه.. اه.. (**تبكي**) لا ولكن لا.. لايفعلها انت.. ارجوك.. لاتتركيني.. لا..

الفتـاة: فات الاوان ياجـدتي.. فات الاوان.. لم اعد اطيق الحياة في هذه العلبـة الحجـريـة القـاسيـة (**تفتـح البـاب.. تجد الشـاب مقبلا.. تنذهل، لايسعها قول شيء**)

الشاب: ا.. ا. **المعط.... المعط ()تجمد الكلمة على شفتيه اذ يرى المعطف عليها.)**

الفتاة: (**باشراقة مفاجئة**) كل كامش؟

الشـاب: البـاص تحرك.. لم الحق به.. ولكن لابأس.. تعالي.. تعـالي.. نستقـل القطـار.. تعـالي ياحبيبتي (يتعـانقـان بشوق.. يلتصقان ببعضهما. يخرجان)

العجـوز: (**تخـور كبقـرة جريح**) اه.. لا.. لا.. اه.. اه (يتشنج صوتها تبدو ركمن توشك ان تختنق)

المسرح.. ابداعياً

حسب الله يحيى





● ماهية المسرح:

المسرح إبداع، ابداع على اصعدة النص والاخراج والاراء والتقنيات الفنية. وهو ابتكار جديد للمواقف وللشخصيات، انه الفعل الذي يضاهي الخلق.. ومع ان كل الاشياء موجودة في الطبيعة، وان كل الاحداث تكاد تكون مرئية، وان كل الوقائع واضحة.. إلا ان مهمة المسرح اعادة اكتشافها من جديد ضمن رؤية منطقية وموقف واضح، واسئلة مثارة ومعالجة واعيه. والمسرح وفق ذلك يسعى لاثارة مشكلة فوق خشبة المسرح...

وقد تكون هذه المشكلة وفق مفهوم ارسطو محاكاة للواقع وبالتالي تفاعل جمهور المسرحية مع هذا الواقع المجسد فوق خشبة المسرح، عبر استعداد كامل من قبل المؤدي لتقليد الحالات والشخوص بشكل دقيق.. وكلما كان هناك التحام تام بين خشبة المسرح والجمهور كان المسرح متألقاً وناجحاً..

وبتأثير ارسطو جعل ستانسلافسكي اهمية كبرى لأنفعال المشاهد من خلال «تلبس» الشخصيات لبوساً تاماً بحيث يتجاوز التشخيص والتمثيل... باعتبار ان: **«خشبة المسرح، ميدان الحياة» و ان جوهر الفن ليس في صورته الخارجية بل في مضمونه الروحي» و«ان الممثل الناجح، يمتلك قلباً دافئاً وعقلاً بارداً»**

والتركيز بشكل اساس لدى ارسطو قائم على البطل والحدث. وتحديد الزمان والمكان، وستانسلافسكي سعى على نحوما الى تقديم حقائق الحياة.. بينما نجد ان ثورة المسرح الحديث تبدأ من خلال ابداع بريشت الذي يروي الفعل المسرحي دون محاكاته وتقليده، والجمهور حر، يناقش ويصبح جزءاً من كلية العمل باعتبار ان المسرح ليس عالماً سحرياً بل هو العالم الذي ينظر الى الاشياء بمنظار نقدي ومن هنا يمكن ان نعتبر فن المسرح، فن الابداع الخطر والمواجه، الدقيق الملاحظة، الذي لايسكن عند





المرئيات، بل يعيد خلقها وصياغتها من جديد هذه هي ماهية المسرح اليوم.

● **القيمة التأثيرية للمسرح**

الانسان مصدر كل الافعال، ومصدر الحرية على وجه الخصوص، ذلك ان الانسان هو الاكثر ادراكاً من بين سائر المخلوقات بافعاله وبحريته . .

وكما ان للطبيعة قوانينها الثابتة، فأن للانسان قوانينه التي تستجد باستمرار وتتطور، وهذا هو الفرق بين قوانين الطبيعة، والقوانين التي يوجدها الانسان لتحقيق مسار افضل لحياته، ومتى ماتبين ان هذه القوانين تشكل عقبة امام مسيرته نجده يسعى للخروج من اطار سجنها نحو تأسيس قوانين ذاتية ابداعية.

فنان المسرح، فنان البحث عن سبيل تعبيرية وايمائية ورمزية مختلفة يقصد من خلالها البحث عن مواجهة دالة، عن قيمة تأثيرية في المتفرج، ودون خلق هذه القيمة، او في حالة غيابها يصبح فنان المسرح غائباً، انسان اعتيادي اسير لطقوس معينة ولقوانين متوارثة وتصور محدود.

ان ايجاد عوامل خلاقة تكمن في جوهرها المعاني وتثير التساؤلات هي مهمة المسرح الحقيقي الذي يحدد مساره وتأثيره في المتلقي.

ففي الاتحاد السوفيتي ومنذ ثورة اكتوبر **١٩١٧** استخدم فن المسرح كسلاح ايديولوجي وكان المخرج المسرحي **مايرهولد** هو الاكثر حماساً في تأسيس تنظيمات مسرحية على شكل فرق اطلق عليها «فرق الصاعقة». . وكان يراد من خلال عروض هذه الفرق ايجاد حالة تأثيرية تتداخل مع حياة المتفرج وتصل الى وعيه. .

حتى ان الروائي السوفيتي اهرنبورغ كتب مسرحية اسماها «تدمير اوربا» عام **١٩٢٤** تحدث في مضمونها عن حفر نفق يمتد من لينينغراد الى نيويورك بهدف تدمير العالم الرأسمالي.

وقام **البيركامو** بتأسيس فرقة مسرحية اسماها **«مسرح العمل»** وراح من خلالها يسعى لتغطية نشاط سياسي يساري واعلن «هذا المسرح يعي اهمية القيمة الفنية لكل ادب يتوجه الى الجماهير، ان حسن الجمال هو النضال الحقيقي والانساني، ومهمة مسرحنا ليست طرح افكار وصيغ فكرية، مهمته هي اصلاح مافسد من القيم النفسية . . ومسرح العمل يطلب منكم الحكم لا على نياته وانما على افعاله» وكتب لهذه الفرقة عدة مسرحيات بقيت ذات شأن وتأثير في اجيال متعاقبة.

وتشير الصحيفة الفرنسية **مادلين ريفو** التي عاشت مع مقاتلي الفيتكونغ اثناء الحرب في فيتنام، الى انها قد شاهدت عدداً من المقاتلين وهم يمثلون مسرحيات ساخرة **لموليير**. . بقصد ايجاد تأثير مريح لدى المقاتل. . فالقتال صراع من اجل حياة افضل. . والمسرح يسير وفق هذا المسار.

اما المسرحي البولوني **غروتوفسكي**، فقد سعى للوصول الى ايجاد نوع من التآلف بين الكتاب المقدس ورواية الاخوة **كرامازوف** **لدستويفسكي** وقصيدة اربعاء الرماد **لاليوت** وبعض ماكتبته **سيمون فايل** وتقديمها جميعاً كمادة واحدة ضمن مسرحية **«تجسيد الرؤيا»** بقصد تحقيق القيمة التأثيرية التي يمكن للجمهور المسرحي ان يتفاعل معها.

ورغم ان هذا التأثير نجده في فنون اخرى كالرواية والسينما والفن التشكيلي والشعر، الا اننا نجده اكثر عمقاً واكثر تفاعلاً في عقل وعاطفة المشاهد لعرض مسرحي، ذلك ان المسرح يعرض حياة كاملة، حياة مادية مباشرة امام المتفرج على عكس الفنون الاخرى التي تعتمد الصورة والكلمة. المسرح حالة مواجهة حقيقية واضحة، حالة فعل واضح وحدث مجسد يخاطب الوجدان والذهن معاً.

● سبل الوصول الى القيم المُبدعة :

كل فن يعتمد على ارضية واقعية وكما يقول غارودي : «لايوجد فن غير واقعي ، اي غير مرتبط بواقع خارج عنه وغير متعلق به»

والمسرح ابن الواقع وسليل تراثه باعتباره فن الانسان القادر على تشخيص وقائع العصر والتعبير عنها والتحكم في ابعادها كونها نشاطات بشرية يمكن الاحساس بوجودها . . ومهمة المسرح تحليلها ومعرفة اسباب الصراع في داخلها والسعي الى اصطفاء نقطة محددة ينطلق فنان المسرح من خلالها لايجاد قيم مبدعة بحيث لا يكرر نفسه، ولايكرر غيره . انه ليس نسخة كاربونية من ذاته ومن الآخرين . . انه الحالة التي تحمل خصائص البناء الفكري والفني، الباحث عن جوهر الوقائع والظواهر وايجاد معادل بين ماهو قائم على المخيلة، وماهو قائم على احداث وصور بينة .

وفنان المسرح الحقيقي بقول مالم يكن قد قيل، وانه يجد ضرورة قصوى للقول، يجد ان مهمته الاساسية تحتم عليه ان يقول، ويمتلك قناعة مسبقة بما يريد قوله للمشاهدين . . فالقناعة الذاتية دافع مهم لخلق سبل اقناع الآخرين . .

انه ليس براغماتياً (ذرائعياً) وليس ليبراليا (توفيقياً) بين الواقع والظرف القائم . . انه الانسان الذي يحترم في نفسه نزعته الاستقلالية . لا بمعنى تغريب الواقع والظرف بل بمعنى ان يكون مغيراً في دلالة وعيه، ويحمل اصداء هذا الوعي الى المتفرجين . .

احترام استقلاله بفنه، اسلوباً وفكراً، هي التي تحقق له قيمة ابداعية . . وبدون تواجد هذه النزعة المبدعة لديه يصبح اداة تنفيذ، لا قوة ابداع . . انه ينظر الى المتناقضات باعتبارها حالة جدلية لكل منها خصائصه الفكرية واهدافه التي يراد الوصول اليها . . . التناقض والصراع ليس حالة مرضية بل دلالة على انفتاح اكثر من افق فكري . . وابداعه صياغة موضوع جديد متطور يسخر الخبرات والتجارب من اجل تحقيق هيمنة على الواقع وعلى الطبيعة . . الفنان المسرحي قوة جديدة تبني خصائصها الدالة عليها . . ودون هذه الدلالة الخاصة تستهلك طبائع ودلالات الاشياء .

● الاستهلاك في المسرح :

من حق فنان المسرح الافادة من تجارب الذين سبقوه، ومن حقه ايضاً معايشة تجارب وافكار من يقرأ لهم . . ولكن ليس من حقه ان يكون نسخة ثانية منهم . .

فن المسرح قائم . خشبة المسرح موجودة . . لكن استعدادات كاتب النص والمخرج والممثل والتقنيات الفنية لابد ان تبقى في حالة متغيرة، مبتكرة، دالة على تماس بعمق وشخصية العمل ذاته . .

فنان بلا رؤية ، بلا هدف خاص ، بلا افق محدد ، بلا منظور دقيق . . هو انسان ظل سبل المعرفة ، وسبل مخاطبة الجمهور بجدية هذه المعرفة ، فالمعرفة قيمة مضافة ، وليست قيمة مستهلكة . . وكل فنان ابن بيئته وظرفه ، فنحن «لا نغوص في النهر مرتين» كما يقول هيرا قليطس . . كما «اننا لانستطيع ان نستخرج من خط منحن خطاً مستقيماً، ونحن لانستطيع ان نعيش حياة صحيحة في مجتمع ليس صحيحاً . . اننا نلدغ دوماً من جديد . . من هذا الجانب او ذاك» كما تشير سيمون دي بوفوار . وقيمة الفنان تكن في مدى ماحققه من ابداع ، لا في مدى ماحققه من جماهيرية ، فقد لايكون الجمهور متمثلاً للقيم المبدعة على خشبة المسرح وعندئذ تصبح مهمة الفنان المسرحي الارتقاء بثقافة الجمهور، وجعل فن المسرح بالنسبة اليه لامكاناً للراحة وللمتعة المجردة، بل مكاناً للتفكير والتساؤ ل وتحديد الموقف .

وليست مهمة المسرح مخاطبة الجمهور الاقل وعياً والاقل معرفة بهذا الفن . . مهمة المسرح ، مهمة قيادية ، تأثيرية ، فاعلة ، خلاقة . . لا مهمة فردية ساكنة دون زرع قيم جديدة ، فالمسرح الذي يثير جدلاً ، ولا يعكس مضموناً دالاً على هذه التناول ، ولا يشق لنفسه سبيلاً الى خلق صوته الخاص . . . هومسرح يستهلك نفسه ، ويستعيد رؤ ية مسبقة . . وبالتالي فهو عمل يتكىء على حائط الآخرين ، وهو عرضة للسقوط وللموت بالتأكيد .

● من المسؤول عن الجودة؟

من المسؤ ول عن جودة العمل المسرحي : كاتب النص الادبي ، المخرج، الممثل، الديكور، المستلزمات الاخرى؟

مدارس فنية عديدة تقف الى جانب احد العناصر ، واخرى تستلزمها جميعاً . . . وفقدان احدهما يسبب خللاً في ايصال القيمة الكلية للعمل المسرحي . . وقراءة نص مسرحي ، غير مشاهدته على خشبة المسرح، كما يختلف العرض المسرحي في توصيل الرؤ ى من مخرج الى آخر، ومن ممثل لآخر، فلكل اسلوبه وفهمه ومعالجته التي ينطلق من خلالها في تجسيد النص المسرحي . . وكل عرض مسرحي يختلف كذلك من بيئة ومن زمان لآخر . . فالعمل المسرحي وليد البيئة التي ينطلق من خلالها ومرحلته التاريخية التي يعبر عنها ، ولهذا نجد بأن عدداً كبيراً من النصوص الاجنبية لا يلائم عرضها مجتمعنا وعندئذ تستجد هندسة جديدة تعد اوتقتبس عن النص الاصلي بقصد توظيفه زمكانياً .

لا وجود لمسرح مسبق شكلا ولا مضموناً . . ومع ان المسرح مثل سائر الفنون الابداعية يستشرف المستقبل، الا انه لايمكن ان يكون خائناً للواقع الاجتماعي الذي يعيشه ويعيه ويدركه جيداً .

فنان المسرح لا يستسلم لواقع بعينه ، بل يتخطاه نحو نظرة أبعد





وأشمـل، انـه ليس فن الكسـل الـذي يدور ضمن دائـرة المعـرفـة الـواضحـة، انـه دائـرة المعـرفـة ذاتها التي تجتهد في ان تكون صائنة وصـريحـة ودقيقـة، وتلتقـط الوقائع من اجل اعادة صياغتها صياغة جديـدة، صيـاغة تبرز في دلالاتها روح الابداع والنقد والتساؤل، فيها تغيب حالـة الارتكاز على لغة هجينة او شعور ثابت المعايير.. فهنـاك قيم حضـاريـة لكـل شعب ولكـل امـة، وبدون هذه القيم تصبح كل الافكار صالحة للتناول، ومهمة الفنان تجسيد هذه القيم فكـريـاً، والعمـل من اجـل التعـامل مع الاشياء ضمن قيم جمالية بمعنى ان تجمـل الـوقـائـع فنياً واخلاقياً، لابمعنى ان تعطيها عالماً سحـريـاً طارئـاً عليهـا، بل ان تجملهـا بالتعبير والـرصد الحقيقي والاستيعـاب المنطقي.. وهـذه المسألـة مشروطة بكل فناني المسرح من المـؤلف الى المخـرج الى المؤلف الى كل مسـاهـم في العمـل المسرحي.. فالمسرح عمـل جماعي، مؤسسـة اشتراكية منظمة، ولكن لكـل عنصر في هذه المـؤسسة قسط من الاجتهاد، قسط من المسؤولية.. كاتب النص مسؤول، والمخرج مسؤول، وكذلك عامـل المسـرح، فهو ليس من العمال الذين لا خبرات اولية لهم.. انه له خبرة جديدة في كل عمل.. لذلك تذكر اسماء العمال في دليل المسرحية التي تعرض.

ان المسؤول عن الجـودة المسـرحيـة، مسؤولية تامة، هـم نخبة تتـواصـل مع وعي ذاتهـا ووعي جمهورها، وعي القضية المطروحة، واثراء لغة التخاطب الجماعي بشأن ذات القضية.. وهي حالة تأثر وتأثير، تعلم وتعليم، بين فنـان المسرح والمتفرج وهي مسألة لاتتم بالتلقين بل بالمشاركـة بين مؤسسـة المسـرح وجمهور المسرح وهذا ماسعى اليـه بريشت من خلال جعـل المشـاهـد في قلب العمل المسرحي الذي ينبغي ان يعي واقع العصر واسلوب مخاطبته عبر كل حدث يتناوله..

فالمسؤولية اذن مسؤولية جماعية واخفاق عنصر قد يشل او يسبب في فشل عناصر اخرى، وعندئذ تختل موازين العمل.

فنانـو المسرحيـة جميعـاً يتحملون مسؤولية اخفاقها ونجاحها، ودون القنـاعـة التـامة بنصهـا واخراجها ثم الاسهام بالتمثيل فيها تجمـل المعـادلـة غير منطقيـة.. فالمهم ان تكـون هناك حالة هضم للافكـار وللرؤى ومن ثم مسألـة اضـاءة جانب التمثيل او الديكور المسـرح فعـل جماعـة، ودون قنـاعة تامة لكلية الجماعة يظل المسرح بعيداً عن الجودة، قريباً الى الفشل، وبالتالي الى السقوط..

● ابعاد الواقع

مع ان هنـاك فنـان فوتغـرافي يفـترض ان يستنسـخ الـوجوه وكل منظور ضمن حقائقه، صار لهذا الفنان ايضاً منظور جديد، بحيث يعـرف زاويـة الـرؤيـا الاكثر تعبيراً، وبات فنان الفوتغراف يسعى لخلق لغة تعبيريـة يخاطب بها المشاهـد.. انـه لم يعـد يقتنع بآلية عمله، واخـذ يبحث عن منظـور خاص، عن لقطـة مميـزة، عن تكنيك جديـد للصورة.. وهذا ماجعل عمله «فناً»، فكيف بفنان المسرح على صعيد تناول الواقع؟

المتفـرج يعـرف احـداثـاً كثيـرة، واستغفـال المتفرج واتهـامـه بالجهل.. هو الجهل بعينه، من هنا يفترض ان يكون فنان المسرح على معـرفـة مضـاعفـة بالاحـداث واستيعاب دلالاتها.. فخشبة المسـرح ليست مراجعـة لمعـارفنـا التقليـديـة، بل اغنـاء معـارفنا، والمجيء بما هو مضاف الى الوقائع التي نتعامل معها يومياً.

واللحظـة الـراهنـة مليئة بالخطوط، وفنان المسرح بأمكانه ـ وهو

الـذي يملك خبرة وثقـافـة ومـوقفـاً - ان يستل من كل لحظة راهنة او ماضيـة، ويعطيها زخم الحضور فوق خشبة المسرح. . انه لايسطح ذات اللحظـة، لايجعلهـا وقفـاً على الحـالـة التي تظهر بها. . فنان المسـرح الحقيقي يدرك جيـداً من اين ينطلق، واين يتـوقف، ومتى . ويعـرف دقـة النظـرة التي يتفـاعـل معهـا ويعيـد استحضارها. .

ويسقـط عنهـا النمطيـة ويخلق بديلاً عنها. . والبديل الأغنى هو موقفه ومنطقه في كيفية خلق لغة مخاطبة وايجاد سبل مرهونة بالمغامرة التي لايراد من خلالها الابحار في المجهول بقدر ارادة الابحار في المعلوم.

ابعـاد الـواقـع السليم قائمـة لا في المعلوم، في دقـائقـه. . في الجزيئات. . واقصى جهد في المعرفة ينبغي ان تبذل من اجل معرفة الحـدث مهما صغر، والشخصية مهما كانت هامشية، والكلمة على اي لسان وردت.

كل كلمـة مقصـودة. كل حركـة مقصـودة، كل لون مقصود. . لاشيء يمكن ان نراه دون قصـد. . الـلاقصـد، هو الـلاخبـرة، واللامعرفة. . انه الجهل. . والمسرح كائن خلاق وليس كائناً جاهلاً بمهمته. .

● طريق الى المسرح:

ينبغي ان نعـترف اولاً بأن هنـاك مسرحيات هامشية تخرب ذوق المشاهد. . وان هناك مسرحيات تمتحن المشاهد، واخرى تستعطفه وتتملقه، ومسرحيات تكابر عليه وتتهمه بالغفلة. .

ولكل مسرحيات من هذه المسرحيات حجتها.

المسـرحيـات الهـامشية تسعى الى امتاع المشاهد بشكل مجرد. . مهمتهـا في خروجـه وهـو منشـرح الصـدر. . لاتتعب ذهنيته خشية انصرافه، لاتتهمه بالجهل، لان ماتقدمه اقصى معارفها:

في حين ان المسرحية المعقدة، المتشابكة، التي لم تهضم جيداً من قبل مؤلفها ومخرجها وممثلها اوممثليها، تبذل جهداً في ألا تدرك، ألا يمسـك المشـاهـد بخيـوطهـا. . وحـين لايحصد منها المشاهد قيمة تذكـر، يخرج من موقف مغلق وامتحـان صعب. امـا المسرحية التي تتملق المشاهد فهي الاكثر حضوراً، حيث تسعى لأضحاكه بلهجة شعبيـة عبر احـد المشـاهـد في حين انها تقـدم كليـة بالفصحى، وبالعكس. . وتخاطبه بما يعرف. . وترسم له الطريق الى مقر عمله او الى بيته.

ومســرحيـات من نوع آخـر تظـل تجميعـاً لعـدة افكـار، لعـدة احـداث، لعـدة اهـداف. . وتصبـح امـام المشـاهـد حالة لايعرف منطقها وعلى اي تسلسل قامت.

هنا يكمن خلل واحد في هذه المسرحيات جميعاً كونها مسرحيات لاتجعل الطريق سالكة امام المتفرج الذي يبحث عن مسرح معادل لثقـافـة مكتسبـة، ثقـافـة رصينـة يمكن ان يرى في بعض جوانبهـا مشكلاته ومشكلات شعبه. . مسرح يجد فيه المتفرج قيمة لايمكن له ان يتغـافـل عنهـا اويصـد عن رؤ يتها. . يجد فيها مظهراً للحياة المعاشة ولكن بطريقة غير تقليدية، وغير مباشرة ولا مسطحة. . كما يعتمد اصحابها مرجعاً ومثلاً يقتدى في المعرفة والتضحية والجرأة والفهم.

فكيف السبيل لخلق مثل هذا المسرح، وما الذي يجب عمله من اجل بناء مسرح ابداعي؟

لكل مهمة رجالها، ولكل معمار هندسته، ولكل قضية قوانينها. وغيـاب رجـل المسـرح العـارف بحـرفتـه، والمستزيد من ثقافته المتخصصـة والعامة يجعل من كل صاحب نزعة للوقوف فوق خشبة المسرح له القـدرة على تقـديم مسـرحيته! مثله مثل كل من يسعى هندسة عمارة وهـو غير عارف في كيفيـة البـداية من السقف اومن الأسس. . ومثل كل من وقف امام ابواب المحاكم صائتاً وجعل من نفسه قاضياً في مسألة معينة.

رجل المسرح، شأنه شأن كل عالم. .

فنه قائم على علم، على فكر، وكذلك على فن واحساس ومشاعر. .

لايـوجـد فنـان مسرحي جاد مجرد من سلاح الفكر والفن. . وغياب هذا السلاح منه يجعل منه جندياً بلا بندقية وبلا خبرة قتالية.

وعلم المسـرح هوعلم بالـذات الانسـانيـة وطبـائعهـا وتـاريخها وحضـارتهـا. . وهـوعلم على صعيد التقنية الحرفية، وعلى صعيد بعث الـروح في الاشيـاء الجـامدة ومتى ما ادرك الفنان المسرحي انه رجـل علم وعقـل، ورجـل يتعامل بالعواطف والاحاسيس، وغليه اشباع معرفة كلا الرجلين معاً في ذاته. . كان هناك فتح جاد ومخلص لمسرح ابداعي، مسرح مسؤ ول وحي ابداً.

عالمُ فسبيانسكي المسرحي

«أرى في المسرح شيئاً كبيراً، مساحةً فضائية ضخمة: يحتويها الناس والظلال أمثل أنا «لعبتهم المسرحية» الواعية» فسبيانسكي

د. محمد لهناء متولي

عاش ستانسواف فسبيانسكي فترة قصيرة من العمر، لم يتعد عمره سبعة وثلاثين عاماً (1869 - 1907) ولد قبل إدفارد كريح[1] بثلاث سنوات. ترك بعد موته رؤى مسرحية، نجدها في ملاحظاته وفي بعض الاسكتشات والرسومات، وعدة أعمال مسرحية قام بإعداد خطط الاخراج لها. وترك بعد موته احدى عشرة مسرحية درامية من تأليفه، وعدداً من القصائد الشعرية، وتصميمات للنوافذ الزجاجية بالكنائس، ورسومات عديدة بعضاً منها كاريكاتورية، والاخرى رسومات توضيحية للكتب فيها تصميمات لاشكال الحروف المطبعية. وكذلك لبعض الاثاثات وبعض التصميمات المعمارية.

قام فسبيانسكي بكل هذه المنجزات في فترة لا تتعدى العشرة الأعوام، ما بين (1896 - 1905) ويفسر هذا عدم استكماله لأعماله، تاركاً بعض الاعمال التصويرية، وبعض أعماله التي يمكن رسمها والتي يمكن ان تصبح سنداً ووثيقة من أجل تفسير بعض أعماله، بالاضافة الى بعض التوضيحات الخاصة بالديكورات والمدونة عن طريق فسبيانسكي، والتي تختلف اختلافاً جوهرياً عن مختلف الملاحظات التي يكتبها المؤلفون الدراميون الأخرون، حيث ان هذه الملاحظات المعروضة من قبل المؤلف تمثل رؤيته الخاصة لقضايا الديكور والأزياء وليس مجرد الرؤية النظرية.

إن الاقتراحات التي يقدمها فسبيانسكي فيما يتعلق بالديكور والأزياء أو الاطار المادي للتجربة المسرحية يمكن ان نجد فيها إتجاهات عديدة.

- الواقعية الملونة، الفخامة و PERSVFLAZ، وتأثيرات الموتيفات الشعبية[2]. ان جميع الديكورات والمقترحات السينوغرافية (وهي كل ما يختص بالاطار المادي للعرض المسرحي) التي يقدمها فسبيانسكي هي جزء لا يتجزأ من فنون الرسم. ويعني هذا ان عامل التلوين يعتبر عاملاً هاماً وثابتاً. وبجوار فن البورتريه (التصوير الشخصي) والرسومات التي تمثل الطبيعة، فان الديكورات والأزياء الموصوفة أو المرسومة بـ «الباستيل» او المقدمة فوق خشبة المسرح، ستكون مكونة تكويناً واضحاً فيما يتعلق بالألوان. ولا يقلل هذا من القيمة الفنية لهذه الديكورات، ولا من الحلول الدرامية للمساحة المسرحية مع الأخذ بالاعتبار لحركة «الممثل» ورسم «حركة الممثل» وحركة الكورس والكومبارس، والاضاءة، وتصميم الاطار المسرحي الكامل والذي يدونه فسبيانسكي داخل العمل المسرحي.

ان اللون في «**سينوغرافيا**» فسبيانسكي تحتوي على وظائف عديدة. ففي البداية له وظيفة تقوم بتنسيق وتحديد الديكورات الواقعية، كما نرى هذا من اعماله «**الزواج**»[3] و«القضاة»[4] و«الملعون»[5] وهي مسرحيات مأخوذة عن وقائع حقيقية. فهذه المسرحيات الثلاث تحدث في عصر المؤلف، وهي مسرحيات تقترب من روح «الريبورتاج» الشعري. ويقوم اللون هنا في الاعمال المسرحية

الاخرى بوظيفة استعارية وبالتحديد في مسرحية «فارشافيانكا»[6] وفي أعمال مسرحية اخرى يمثل اللون فيها عنصراً ديكورياً يثرى معنى الاطار الفني للعمل ومحتواه.

وتهرب بعض أعماله المسرحية من الموتيفات التشكيلية، ولكن يربط هذه المسرحيات جميعها رابطة واحدة: العمل الشعري، والذي يبدو أوضح ما يكون في الشكل الادبي الذي يشع باشعاعه في الاطار الاخراجي التشكيلي بواسطة النقل الخاص للواقع في لغة مسرحية.

إن فسبيانسكي ينادي في اعماله المسرحية بالعودة الى أشكال العروض المسرحية خارج نطاق خشبة المسرح التقليدية PARATEATRALNA حيث تقع الاحداث ويدور العمل المسرحي في شكل الاحتفالات التي يشترك فيها المجتمع بدور رئيس: كالتتويج واللقاءات الدينية وحفلات الزواج وكذلك الاعمال المسرحية او الاشكال التي تنادي بنوع مسرح خاص بالحفلات الشعبية في العودة الى التراجيديا الاغريقية وخاصةً التي تلعب فيها الجوقة دوراً هاماً.

إن فسبيانسكي كان يرى المسرح في كل حقيقة وفي كل ظاهرة حياتية، ولكن على حده، في كل حادث، وفي كل ديكور داخل اطاره، وفي الزي بمختلف أنواعه. ويمكن القول بان كل عنصر من العناصر المكونة للواقع كانت لفسبيانسكي عاملاً أساسياً يمثل القاعدة التي يقوم عليها المسرح وهذه النظرة تخدم خيال الخالق للعمل الفني وتثريه. وعلى سبيل المثال كانت أراسي[7] ARRASY قلعة «فافل» البولندية عنصراً سينوغرافياً دون استخدام أية عناصر ديكورية أخرى.

درس فسبيانسكي علم «الحفائر» وفي احدى خططه للاخراج وفي تفسير عمل من اعماله الدرامية، أضطر ان يشتري مجموعة من السجاجيد والأكلمة تعود الى سنوات 1553 - 1557 لتتناسب مع الحقائق التاريخية وللدراسة العلمية التي قام بها، وقد خصصت الديكورات الداخلية لقلعة فافل بكراكوف كديكور مسرحي حيث قام بتصميم أزياء مسرحية جديدة مدهشة، رسم فيها خططه الفنية وتصوراته لهذه الازياء في مسرح مفتوح يشبه المسرح الاغريقي، كما حدد بدقة أبعاد الشخصيات في مشاهدها ومواقفها الدرامية المختلفة وقدم داخل كل هذا رؤ يته لهاملت شكسبير لتكون أسوار قلعة فافل هي الخلفية التي تدور امامها وفوقها وداخلها أحداث المسرحية.

إن السمة الاخرى التي تتصف بها أعمال فسبيانسكي وهي تغلب «الرؤ ية اللونية» على اعماله، ولكننا نكتشف قيما اخراجية اخرى تقرب اعماله من الاتجاهات التشكيلية الحديثة.

ويتميز فسبيانسكي بالدقة في وصفه للتفاصيل الدقيقة لهذه الديكورات حيث «الأرض طينية» والسقف من القش والحائط زاخر بالنتوءات، وحيث تبدو الملابس غير نظيفة، ورؤ وس القمح جافة، إن كل تفصيلة من هذه التفاصيل تلعب دوراً، وهكذا يمكن إيجاد تفسير أدق لتفاصيل الاطار الواقعي. ولكنه يقف بالمرصاد ضد الاتجاه الطبيعي. ويصف فسبيانسكي بتفصيل شديد لون كل عنصر ونسيجه من عناصر الديكور، كما يصف الزي وقطع الاكسسوار، مكوناً مساحة موحية ليست مساحة عارضة، وليست صورة طبق الاصل، ولكن مشكلة عن طريقه.

إن المؤلف يقوم بتدوين ملاحظاته الهامشية في مسرحية «القضاة» مقدماً وصفاً للسينوغرافيا يخدم الاتجاه الطبيعي للرسم. فالتكوين اللوني للزي يحمل داخله



سمة رمزية واضحة، والمساحة العريضة اللونية تستجيب للقيم الاخلاقية للشخصيات. وفي حفلة «زواج» تظهر ألوان كثيفة زاعقة. أما العناصر البصرية والسمعية والموسيقية فليست أوبرالية أوطبيعية إنما تشير الى العمل الدرامي باعتباره «ريبورتاج» يصل الى مستوى العمل الفني الرمزي، وفي الوقت نفسه يوسع من نطاق الاحداث التاريخية القومية. ولذا نجد جسراً يصل التفصيل الدقيق بالاستعارة الفنية.

وفي مسرحية «الملعون» تقوم الألوان فيها بوظيفة أخرى حيث لا يصف فسبيانسكي الأزياء بشكل دقيق كما في اعماله الدرامية الاخرى، إنما تميل رقعة الألوان بكاملها الى اللون الابيض، وأحياناً هي الوان داكنة تصطبغ باللون الأسود، لا يدخل في تركيبها اللون الأزرق أو الاحمر.

ان مسرحيات «القضاة» و«حفلة زواج» و«الملعون» تعتبر مقالات صحفية درامية تتصل أوثق الاتصال بالحوادث المعاصرة وبالحوادث التي تعرف المؤلف عليها، او تعرض لها بنفسه باشتراكه فيها. إنه هنا يقوم برفع هذه الاحداث الى مرتبة عالية، معطياً إياها معان أوسع، خالقاً منها مآس تصل الى مرتبة التراجيديا الاغريقية وفي «السينوغرافيا» التي يصممها الكاتب نكتشف هاتين الصفتين: الريبورتاج الصحفي والتراجيديا الاغريقية اللتان يجتمعان معاً ويؤثر كل منهما في الآخر.

وفي مسرحية «فارشافيانكا» تتخذ السينوغرافيا مفهوماً آخر، ربما اكثر وضوحاً من الدرامات الاخرى: فهنا يسيطر نظام قاس من الألوان، لا تحتوي فقط على ديكورات ولكن يدخل في هيكله الداخلي التكوين الخاص للشخصيات حيث يركز الانتباه على التكوين الرئيسي الذي يصطبغ فيه اللون الأبيض المائل الى السواد، بهدف إظهار العناصر غير الحقيقية. الأرض السوداء، الرداء الأبيض في الشتاء. وتبدو «فارشافيانكا» كما لو كانت أغنية معزوفة من المغنين والكورس فاقدى الحركة، تحتويها الديكورات بتفصيلاتها عديمة القيمة، والتي لا تهدف الى الحصول على معيار. وقد صممت الديكورات وفقاً لمطلب فسبيانسكي ملونة تلويناً عاماً بالفرشاة دون وعي او قصد، كما تعامل البورتريات (الصور

الشخصيـة) كما لو كانت مجرد اسكتشات. وكـان المنفذون لهذه الاعمال ـ والذين كانـوا ملزمـين بالحصـول على خطـوط مريحـة معـبرة ـ يلاقون صعوبات شديدة للحصول على هذه النتائج المطلوبة.

ويـؤكـد أول عمـل من اخـراج فسبيانسكي ميله للسينوغرافيا التشكيلية التي تأتي عن طريق سيطـرة المسـاحـة اللونيـة الاسكتش الحـر للمنظـور المعـماري. فالتلوين ليس فقـط شعـريـاً، حيث يمكن الحصـول عليه بواسطة الوضع المتغير للبقـع اللونيـة، ولكن يتميـز بخاصية رمزية فنرى المساحات اللونية العريضة من الأبيض والأسـود مع اللمسـات السـوداء الـذهبيـة التي تذكـرنـا بالعـزاء، ان «فـارشـافيـانكـا» تمثل قداساً على روح انتفاضة تشرين الثاني الثورية في بولندا، ويتميـز العـرض المسرحي بخـاصيتـه العزائية، التي تظهر بوضوح في استخدام فسبيانسكي لستاره سوداء شفافة ترتفع وتغطى خشبة المسرح بعد انتهاء العرض المسرحي.

إن الاعـمال الفنيـة التي كتبهـا فسبيـانسكي يرجع تاريخها الى الطراز المعماري المسمى [8]، SECESJA الـذي إتسمت به معظم اعـمال فسبيـانسكي ورسـومـاته وأعـمالـه الزجاجية الفنية الكنسية، وفي تصميمات الديكورات والأبنية الداخلية، ان هذا الطراز المعماري كان له وزنه بشكل واضح في بعض الاعمال السينوغرافية لفسبيـانسكي. حيث نرى إنغـماسـاً لونيـاً ينشيء جواما ما من الاثارة يمثل هذا الطراز تمثيلاً واضحاً.

أمـا الـدرامـا الـوحيـدة التي قام فيها فسبيانسكي بتصميم الاطار السينوغرافي بكـامله فقـد كانت مسـرحيـة بولسـواف شميـاوي [9] فقد صمم فسبيـانسكي الديكورات والأزياء والاكسسوارات بأدق تفاصيلها لم يقدم هذا العرض المسرحي الا بعـد الـرجـوع الى التصميم الاولى، ويحتفـظ التـاريـخ المسرحي بوثائق هذا العرض المسرحي. حيث توضح هذه الوثائق أساليب العمل التي كان من خلالها يقـوم فسبيـانسكي بإخـراج تجربتـه المسـرحية، كما تظهر الدقة المتناهية والتحليل الـدقيق الـذي كانت تتمتـع بها كل تفصيلة وتتميز بها. وتوجد الدلائل التي تثبت على ان الـدرامـات الاخـرى المـؤلفة من قبل فسبيانسكي لم يصمم لها خصيصاً إطاراً اسينوغرافياً.

إن الـرسـومـات التي كانت تقـدم بالتعـاون المشـترك مع الفنيـين ومهنـدسي الـديكـور، قد لفـظ فسـبيـانسكي نفسـه بعضهـا، حيث اقـترحـوا عليـه وضـع «العرش» جانباً تماماً كما كان يحدث آنذاك بشكل عادي في بناء كثير من الوحدات الـزخـرفيـة القائمة على اعمدة كانت تزخرف خصيصاً لتكون جميلة. ونكتشـف من ذلـك ان فسبيـانسكي كان واعيـاً بتنظيم المسـاحـة الفضـائية، ويبدو هذا في تصميمه لسطح سميك قائم على اعمدة دون زخرفة، كما يتضح ذلك في تواجد «العـرش» فوق خشبـة المسـرح بشكـل عكسي، حيث ظهـر هذا العـرش كان موجهاً للجمهور، اما البوابة فكانت موضوعة أمام الجماهير تفتح على عكس ما كان يقـوم بها المسـرحيون أي في اتجاه الجمهور. قاصداً بذلك الى توجيه الانتباه الى الحـدث المسـرحي والى الكلمـة المتنـاولـة اكثـر من تنـاولـه للشكـل كإطـار خارجي. ومـاقـد نراه الآن انجـازاً عاديـاً من انجازات المسرح كان يعتبر آنذاك اكتشـافـاً جديـداً. ومـا فعله فسبيـانسكي كتصميم للاطار المسرحي بهذا المنطق يعتـبر اكثـر تأثيراً من النـاحيـة الـدرامية. ونرى قاعة بولسواف منخفضة فوق خشبـة المسـرح،

ان لون القـاعـة المتميـزة بالسطوح المعتمة على أعمدة إنما هو داكن اخضـر يمثـل خلفيـة رائعـة للشخصيـات التي تصطبـغ باللون الأحمر والأزرق والأبـيض ان اللون الأخضـر الـداكن لا يبر ز قدم الخشب، بل على العكس ـ يظهـر القصـر من الـداخـل جديـداً، ان هذا الحـل قد أملتـه الطبيعة التشكيلية للاطـار المادي للمسـرحيـة. وبـذلك تظهر الاسطح مسطحة مرسومة بأسلوب يتميـز بالفـانتـازيـا. وفي ذلـك الوقت لم توجد حلول فنية اخرى. وقد صممت المـلابس كذلـك على شكـل مسطحـات ونفـذت من مادة سميكة من القماش. فيرتـدي الملك زيـاً مكـونـاً من سطحـين متـداخلين مع بعضهما البعض ومربوط بحزام عريض. فالملك ومناصروه كان يرتدون أزياء يغلب عليها اللون الأحمر، بينما يرتـدي خصمـه ومنـاصـروه أزيـاء لونهـا أزرق. فالخلاصة التي تتميز بها الـديكـورات وتنـاسقهـا وشكـل الأزياء وزخارفها إنما يشهد كل ذلك على قيام فسبيانسكي بايجاد حلول سينوغرافية شاملة، ومن هذا المنظور كان يقوم بتنظيم الحركة المسرحية للممثل.

لقـد جمع فسبيـانسكي عدداً من المـواد التـاريخيـة والحفـائرية كقيامه بتصميم السنيـوغـرافيـا تمامـا كما فعـل فنـان المسرح الروسي ستانسلافسكي [10] ومهندسو الديكور الذين تعاونوا. معه.

فالمحصلة النهـائيـة لهذا هو البعـد عن الـترجمـة التـاريخيـة الحرفية، وقد أدرك الكـاتب ذلـك، فتعتـبر الأزيـاء المسـرحيـة عنده اكثر اقترابا من الأزياء الشعبية المعاصرة التي عاصرها الكاتب من مجرد كونها نموذجاً مستخرجاً من قاموس تاريخ الأزيـاء، وقطـع الاكسـسـوار المـزينـة بالطـرز الـزخـرفية المأخوذة، عن الموتيفات الشعبية، وبهذا نكتشف أهمية رؤ ية فسبيانسكي الاصلية في مجال الأزياء وكذلك في المجال المعماري للعمل المسرحي.

أمـا اهم المـواد والـوثـائق السينوغرافية المستخرجة من اعمال فسبيانسكي فهي تتصـل بتقـديم «هـاملت» للمـرة الاولى في سنـوات 1904 - 1905 حيث تطـورت ونضجت اعمال فسبيانسكي فيما يتعلق بالاطار الفني لاخراج هذه الاعمال. ففي «هاملت» كانت اقتراحات فسبيانسكي لا تهدف الى تلوين عدد من الديكورات التي تمثل عدداً من الاماكن المختلفة لقلعة «السينور» في العصور الوسطى كما كان المعتـاد في معظم المسـارح، ولا تشبـه كذلـك الاعـمال المسرحية التي كانت تعيد شكـل المسـارح الاليـزابثيـه في إطـار يتميـز بتـواجد الاسوار المزينة تزييناً غايةً في الثـراء. ان فسبيـانسكي يفسـر المسـرح «الاليـزابثي» بطريقته الخاصة، يراه من خلال «رواق الاعمـدة» في قلعـة فاقـل، ومن ملاحظـاتـه التي يدونها معلقاً على مسرحية «هاملت» نرى ترجمة لرؤ يته المسرحية «لهاملت».

إن رواق الاعمـدة لقلعـة فافـل وغـرفهـا يمكن ان تعتـبر رواقاً مقسماً فيما بينه بواسطة الاعمدة والحواجز المغطاة بالاقمشة المزركشة. وفي إطار ذلك المكان وأينما تحدث الاحداث فإن الاقمشة المزركشة تسحب، ونرى بعد سحب هذه الاقمشة التي تمثل الستائر، هل نحن في غرفة «بولونيوس» أم اننا نحن في قاعة نوم الملك، أم ان هذه غرفة الملكة أو غرفة يحضر اليها «روزانكراتس» و«جيليد تشتير ن» للقاء هاملت متسـائلين عن جثـة بولـونيـوس ومـا فعـل بها هاملت. وهنـا تبـدو علاقة الانسـان وارتفـاعـه بمقـارنتـه بالمعـمار شيئـاً مغايراً للواقع، ويمكن ان نرى هذا الاختلاف في التناسب في اعمال جيوتو [11] حيث ان الجسد المرسوم يظهر في مرات عديـدة اضخم حين ننظـر الى الجسـد البشري والمعمار خلفه وحين تعرض خشبة المسـرح القـاعـة الكبرى في القلعة، حينئذ تنسحب الاقمشة المزركشة وعدد من قطع الاثاث والأدوات التي يحملها الخدم، وأمام أعين الجماهير المشاهدة. وحين تعـرض خشبـة المسـرح المقبرة حينئـذٍ نرى بديـلاً عن الستارة قطعة قماش ملونة خصيـصـاً تشبـه الستـائـر الاصليـة التـاريخيـة المسـماة «ARRAS»

ويقترح فسبيانسكي ليس فقط مجرد توفيق مشاهد مسرحية شكيسبيرية مع قلعة فافل، ولكن كذلك توافق متلائم مع عنصر النهضة المبكر حيث المنظور المعماري المكتشف الذي يحتوي على نسبٍ اخرى عدا رسم الشخصيات البشرية.

ويقوم فسبيانسكي بتتبع مفهومه التشكيلي الاخراجي والمستمد من المفاهيم الفنية القديمة. وتعتمد السينوغرافيا البولندية الحديثة إعتماداً أساسياً على ترك إنطباع للمتفرج. ويتميز هذا الانطباع بنوع من التهكم والسخرية الذي يعطي المتفرج امكانية النظر الى العرض المسرحي على بعدٍ دون الانغماس داخله كاملاً. ويقول ليون شيللر[12] المصلح المسرحي البولندي:

«أسمي هذا الميل الى تقديم العمل الفني بأسلوب يتسم بالتهكم والسخرية. ويمكن اعتبار فسبيانسكي من خلال هذا المفهوم أول سينوغرافي بولندي تهكمي. انه يطبع بطابعه مسرحية Le Cid لكورني، انه يقوم بتقديم ديكورات هذا العمل في سيناريو «فيرونيز»[13] اما الأزياء فيضعها في قالب يتسمى «VELAZQUEZ»[(14)]،

فأشعار كورني ينبغي ان يتلوها أبطال عظام يمكن لبلاط القرن السابع عشره يحوطهم معمار أنيق، وعلى سبيل المثال معمار عصر النهضة وليس كما كان معروضاً في القرون الوسطى المتواجدين في بناء رومانسكي ثقيل. ويبدو أن هذا يعتبر أول اقتراح في عالم المسرح لهذا النوع من الاعمال التي تمثل بطريقة وأسلوب شعري وليس من خلال ما يسمى بالاتجاه الواقعي التاريخي».

ان «هاملت» و «Le Cid» يقدمها فسبيانسكي بشكل مختلف عن طريقة معالجته وتقديمه لابطال اعماله الدرامية الاخرى، ان وجهة نظره التي تنطبع في روح «السينوغرافيا التهكمية» عنده والتي تقوم بتفسير الدراما بمساعدة توافقها مع المسرح والتصوير القديم، انما تبنى أساساً على طرق تفسير ورؤى جديدة للمفاهيم الحديثة للدراما. فكل دراما تملك عالمها الخاص الذي يستجيب بدوره للعالم المقدم في نفس المرحلة التاريخية من قبل المصورين والمعماريين، أوعن طريق المسرح الحديث وديكوراته ان ثمة ابتعاداً بهذا المعنى عن الفنون القديمة والنظر اليها بشكل مغاير للمفاهيم والرؤى الرسمية التقليدية.

ويمكن النظر هنا لبعض «الحيل» التي تقدم في المسرح لاقامة هذا العالم الآخر. غير المتواجد والذي أقيم «كالوحى» الذي يطوف خشبة المسرح. كانت الديكورات التي تحتاجها المسرحيات الكلاسيكية تفتح بشكل مباشر بيئة الاحداث وتحدد زمانها. ويختار فسبيانسكي «الطريق الوسط» بواسطة القيام بالتوفيق بين فنون التصوير والمسرح اي بين الرؤية التشكيلية والكلمة الادبية. وفيما بعد يقوم المخرجون البولون باستخدام نفس هذا الاسلوب، ولكن بعد خمسة عشر عاما.

اما في الاعمال الدرامية والتصويرية لفسبيانسكي فغالباً ما نقابل موضوعات و «موتيفات» إغريقية بحتة. كما نرى على سبيل المثال:
أخيليوس

كما نرى عشق فسبيانسكي لهذه الموضوعات في رسوماته التوضيحية لترجمة الاليادة للغة البولندية. ونرى في الدرامات السابقة أبسط أشكال السينوغرافيا واستخداماتها كما نرى في مجرد قطعة اكسسوار محددة، وبهذا لانجد سينوغرافيا مصممة خصيصاً لهذه الاعمال فسبيانسكي لهوامش ومؤشرات للمخرجين والمفسرين لهذه الاعمال، ونجدها اكثر في التحديدات العامة المتواجدة في النص المسرحي الاصلي، كما في وصف قصر «أوديسيوس» الابيض، ونهر SKAMANDER الاغريقي الذي يذكرنا بنهر الفستولا البولندي، وفي شخصيات يعقوب وهيكتور التي تبدو وكأنها محفورة داخل الاقمشة المزركشة والملونة والمتواجدة في قلعة فافل. ان عالم الاغريق او عالم الانجيل قد وجد على ارض بولندا، وأصبح العالمان من خلال مفهوم فسبيانسكي عالمين مكتشفين داخل بولندا، بل ان أخيليوس يعتبر بطلا بولنديا، والملك بريام هو ملك بولندي.

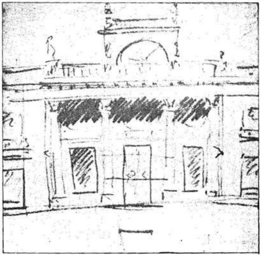
....

ان تناسب هذه السمات البولندية في كل دراما من درامات فسبيانسكي تختلف بعضها كل عن الاخرى. ويظهر هذا الاختلاف في تناول جميع شخوص المسرحية أو بعض منها اوفي بعض المشاهد. ان الشكل الدرامي والحركة المسرحية تتخلص راديكالياً من النبض التاريخي الملتصق التصاقاً وثيقاً بالقرن التاسع عشر أو بالزمن الذي نعايشه. وبدلاً عن هذا تتكيف الاحداث التاريخية مع الواقع المعاصر. ويعتبر هذا بداية لاتجاه يؤدي الى تخلص المؤلفين ومصممي الحركة اكثر فأكثر من وقائع وتفاصيل العصر المزمع تقديمه.

ولذا كان الفن الشعبي هو المتنفس الوحيد لفسبيانسكي في فنه، فحاسيته وعشقه للألوان الزخرفية المتناقضة مع بعضها البعض يمكن ان تكون نتاجاً يمثل تعاون العمل الفني مع الوجدان الشعبي. ان اسطورة «بولسواف شمياوي» ليست مجرد دراما عن الفلاحين ولكن يدور فلكها حول الفلكلور، حيث تعتمد على الفن المعماري الشعبي والزخارف الشعبية والملابس والعادات الشعبية، كما تتجه مسرحية «العرس» في الاتجاه نفسه من حيث الموضوع والشكل الدرامي القائم على الفن الشعبي لمسرح العرائس البولندي المسمى «SZOPKA» وقد قام ليون شيللر باستخراج الثروة الفنية في اعمال فسبيانسكي المتصلة بهذه المواضيع اعتماداً على المسارح العرائسية الشعبية الاخرى السلافية، وعلى مسارح «أعياد الميلاد» العرائسية المسماة «JASELKA»

وقدمت في عام 1903 واحدة من أهم الاعمال الدرامية لفسبيانسكي وهي مسرحية «التحرير» حينما رفع الستار في بداية العمل المسرحي، رأت الجماهير خشبة مسرح عارية خاوية من الديكورات. وتعتبر هذه أول تجربة في خلق رؤية مسرحية داخل إطار مسرحي مقترح. فالديكور الواقعي المسرحي فوق خشبة المسرح العارية يعتبر من خلال احداث مسرحية **«التحرير»** واقعاً حقيقياً نادراً غير مزيف حيث نرى أسوار خشبة المسرح والحبال والكواليس التي ترى بشكل عارض. وتسير استثارة فسبيانسكي للجمهور الى حدود أبعد:

- فامام أعين الجماهير، ووفق أوامر بطل المسرحية، يقوم عمال المسرح بوضع الديكورات وتنظيمها، ليس بشكل متكامل، بل جزئياً وبشكل ينقصه الدقة. ويشاهد المسرح ذاته بشكل مختلف في مسرحية «ليلة تشرين الثاني» حيث يقع جزء من أحداث المسرحية على خشبة المسرح، والجزء الاخر في قاعة الجمهور المتواجد قسم منه فوق خشبة المسرح، ومن خلال الكواليس وخلف الستارة حتى تصل الاحداث الى الجمهور الجالس في قاعة المتفرجين. اما العمال الذين يقومون بتجهيز الادوات المسرحية فهم يمثلون تلك «الجوقة» الساتير المأخوذة عن المسرح الاغريقي، انهم كذلك يقدمون تمثيلاً صامتاً غير متوقع، فاطار المسرح هنا في هذه المسرحية إنما يعتبر مجرد تكوين درامي فقط، إطاراً درامياً للسينوغرافيا، يحتوي كواليس خشبة المسرح معطياً فسبيانسكي بذلك دليلاً على التأثير الثوري المتبادل لدور المسرح في المجتمع وعلى العكس



ان فسبيانسكي يعود دائماً الى المنابع الاغريقية في دراماته. حيث نجد هنا جوقة اغريقية تتشكل حتى من بين الفلاحين الذين يفلحون في الارض. ولا تعتبر هذه العناصر الظلال الوحيدة لاستيعاب فسبيانسكي للأدب الاثيني الكلاسيكي. انها تعتبر قبل كل شيء - أدوات مسرحية يستخدمها الكاتب بمهارة مستفيداً من القيم العظمى للدراما الاغريقية وادخالها ضمن بنية الاحداث التي يدور في حلقاتها رجال الدين أو تلك التي تقع امام الكنائس ويشترك فيها البسطاء أو بعيداً عنها في المطاعم والمقاهي الريفية، في الكاتدرائية أو في قاع «نهر الفستولا».

إن ميل الكاتب الى «التمسرح» يبدو واضحاً في اخراج فسبيانسكي للاعمال الدرامية الاوربية في المرحلة الثانية من «الاصلاح الثقافي الأوربي». وهو هنا لا يسير على نهج «كريج أو آبيا»[15] أو «فوخس»[16] ولكن يسير الى مرحلة تالية من الاصلاح المسرحي الاوربي عند رينهاردت[17] وكوبو[18] ومايرهولد[19]

★★★★★

ان الاعمال السينوغرافية من ديكور وملابس واضاءة عند فسبيانسكي تعتبر اعمالاً فنية كبيرة بشكل استثنائي، ففي اطار بعدها الزمني نراها تزداد حجم قيمتها ونضجها. ويعتبر فسبيانسكي بهذا المفهوم مصلحاً مسرحياً كبيراً، ولكن فقط داخل المسرح البولندي غير المعروف آنذاك خارج نطاق وطنه. فأفكاره لم تؤثر بشكل مباشر على عملية الاخراج المسرحي في أوروبا، ولكن تأثير فسبيانسكي على السينوغرافيا العالمية يمكن ان يكون له تأثيره من خلال إطار السينوغرافيا البولندية التي تستنفد منابعها الاولى بوعي أو عن غير وعي من مفاهيم ستانسلافسكي المصلح المسرحي الروسي الكبير الذي كان له تأثيره في بلدان شرق أوروبا وغربها على السواء وله تأثيره الواسع في خريطة المسرح العالمي.

وتمتاز هذه «الموتيفات السينوغرافية» بقيمتها الهائلة باعتبارها إستمراراً للتقاليد الشعبية او التقاليد الرومانسية البولندية. ان ارتباط أعماله بالفنون الشعبية ومسارح العرائس السلافية والمعمار والزخرفة والعادات والتقاليد قد استغلت كل هذه العناصر في خدمة الاهداف المسرحية، وكان ينبغي ان تكون لها فائدتها العظمى ما دامت قد وجدت صدىً لها في «السينوغرافيا الشعبية».

وفي عودة فسبيانسكي الى مفهوم المسرح الرومانسي أثرئ من جديد كل ما هو بولندي الشكل والروح، وفي الوقت نفسه كل ما هو شعري وسياسي.

ومع أفكار فسبيانسكي وصداها، تنبع السينوغرافيا البولندية بكاملها، حيث تعتبر تطويراً وتعميقاً للأفكار والاقتراحات والأعمال التي قدمها فسبيانسكي، فتقدم أعماله حلولاً فنية مختلفة، ويشير الى طرق تناول عديدة من خلال أساليب واقعية ورمزية أو في الانغماس في الجنس أو في المزاجية أو الضخامة أو الشعبية وتستجيب معظم اعماله لحاجة الجماهير حيث تعلم اعماله هذه الجماهير وتشير لهم الى معالم الطريق، ولذلك فان ستانسواف فسبيانسكي يعتبر واحداً من «ملهمي الأمة» الذين منحوا بولندا أقصى درجات الحب والتفهم لتراث هذه الأمة يمكن ان يحمله فنان في وجدانه لشعبه.

هوامش

(1) Edward Gordan Craig إدفارد جوردون كريج (1872 - 1966)

مخرج إنجليزي، سينوغراف (مصمم ديكور وأزياء)، منظر ومصلح مسرحي، صاحب النظرية التشكيلية الجديدة التي تتصل بالاطار المادي لكل ما يدور فوق خشبة المسرح وكذلك صاحب مفهوم (مؤلف العرض المسرحي باعتباره الفنان الشامل الذي يضع كل مقومات العمل المسرحي تحت هيمنته وإشرافه).

(2) PERSYFLAZ أسلوب ادبي يتميز بالسخرية اللاذعة الحاذقة التي تنقد بشدة تحت قناع مهذب.

(3) «العرس» دراما في ثلاثة فصول تعتمد على حادثة حقيقية تدور أحداث المسرحية في ليلة 30 من تشرين الثاني لعام 1899 أما المكان فتدور في ريف كراكوف إحدى مدن الجنوب البولندية حيث تقدم هناك حفلة عرس شاعر، تزوج من فتاة ريفية. وتدور احداث الحفلة في بيت من بيوت أحد المثقفين العاشقين للريف. ومن بين ضيوف العرس نجد الشاعر والصحفي والسيد والسيدة القادمين من المدينة، وفلاحين، وفلاحات، وخدماً وقسيساً وتاجراً وابنته.

(4) «القضاة» مأساة تدور احداثها كذلك في الريف، عن يهودي عجوز مع ولديه الاثنين «يؤاش وناثان»، حيث يقومان بالاضافة الى عملهما في التجارة فهما يعملان كقوادين حيث يوفران بنات الهوى للرجال. وتكتشف فتاة من الخدم ما يقومان به من أعمال سيئة، ولكنها صمتت فهي أيضاً خاطئة، فضميرها مثقل بقتل طفلها، الذي دفعها الى قتله ناثان عشيقها، وتأتي اللحظة التي يشعر فيها ناثان والاب بأنهما مهددان بالفضيحة من طرف الفتاة، لذلك يقتلانها. وحين تصل القضية الى القضاة، فإن الابن الاصغر يموت من جراء معاناته من الاحساس بجريمته، ويكون موت ابن اليهودي سبباً في اعتراف الأب بكل جرائمه أمام القضاة!! والمسرحية تعتبر إدانة لليهود الذين تدفعهم طبيعتهم الى ارتكاب الجرائم دون رحمة أو خوف من اجل مصلحتهم، ولكن الفكرة الرئيسية للمؤلف هي جعل المتهمين قضاة أنفسهم بأنفسهم.

(5) «الأعرج» مأساة تدور أحداثها في الريف البولندي أمام دار يسكن فيه قسيس. ففي هذا البيت تعيش فتاة شابة عشيقة له، تربي طفليها اللذين هما أبناء القسيس في الحرام. وتشعر المرأة بالخوف والفزع من مستقبل الطفلين وارتباط أمهما بزواج غير شرعي. ويصل بها الامر الى حد أنها تفقد عقلها، فتوقد النيران في طفليها ـ أما هي فتجن، ويقوم المجتمع الريفي بإدانتها ويعاقبها عن خطيئتها، وحياة الحرام، ويكون الحكم رميها بالحجارة.

(6) «ليفيل» و «فارشافيانكا» و «ليلة تشرين الثاني» هذه مسرحيات تتصل اتصالاً وثيقاً بالانتفاضة التي دارت في الثاني والعشرين من تشرين الثاني في عامي - 1831 1830 ففي سنوات (1795 - 1918) كانت تسيطر على بولندا إمبراطوريات ثلاث: الامبراطورية النمساوية والالمانية (البروسيه) والروسية. وفي فترة تقسيم بولونيا بدأت الانتفاضة تلي الانتفاضة، والتي كان هدفها الحصول على الاستقلال. ومن اهم الانتفاضات كانت انتفاضة تشرين الثاني التي استمرت من 29 تشرين الثاني 1830 حتى تشرين الاول 1831

(7) ARRASY مجموعة مختارة من «الأكلمة» قد اشتريت من «فلاندريا» أي هولندا، خصيصاً كي تتزين بها القاعات الداخلية للقصر الملكي البولندي.

(8) SECESJA اسم حركة الفنون الحديثة التي يعود تاريخها الى سنوات 1895 - 1905 والتي تشتمل بشكل رئيس على المعمار وخاصة المعمار الداخلي، والفنون التطبيقية.

(9) بولسواف شمياوي: تدور احداث المسرحية حول بولسواف الثاني شمياوي ملك بولندا (1040 - 1081) الذي أمر بإعدام الاسقف ستانسلاف الذي يتزعم قوى المعارضة ضد الملك. ويستطيع الاسقف الهرب الى هنغاريا وهناك يموت بعد أن يؤدي رسالته في الدفاع عن قيمه حتى النهاية.

(10) KONSTANTY STANISLAWSKI

قسطنطين ستانسلافسكي (1863 - 1938) ممثل روسي، مخرج، مسرحي، معلم. ان اعماله المسرحية التي قام باخراجها وتفسيرها من وجهة نظره قامت بدور مصيري في التطوير المستمر لفنون المسرح الروسي وخاصة في الاخراج المسرحي.

(11) GIOTTO DI BONDOINE (1266 - 1337) رسام وفنان معماري إيطالي.

(12) Leon SCHILLER (1887 - 1954)

مخرج ومدير مسرح، يعتبر من أشهر عباقرة تاريخ المسرح البولندي المعاصر. قام بتعليم وتدريب جيل كامل من المخرجين وفناني السينوغراف ونقاد المسرح. ويعتبر صاحب المفهوم الخاص بالمسرح المسمى MONUMENTALNE.

(13) VERONESE PAOLO (1528 - 1588)

ايطالي. اشتهر أساساً كفنان «للفريسك».

(14) VELAZQUEZ DIEGO (1599 - 1660)

رسام إسباني تعود أعماله الى فترة الباروك. يعتبر واحداً من اشهر المصورين الاسبان والملونين.

(15) ADOLPHE APPIA (1862 - 1928)

فنان سينوغرافي سويسري، منظر مسرحي. مؤلف اسكتشات سينوغرافية التي عبر فيها عن مفهومه الجمالي لأصلاح المسرح.

(16) GEORG FUCHS (1868 - 1949)

كاتب مسرحي ألماني، مخرج مسرحي، ومنظر للمسرح.

(17) MAX REINHARDT (1873 - 1943)

ممثل ألماني ومخرج مسرحي. قدم مسرحيات تتصف بجديتها وثورتها في مفاهيمها وطرق تنفيذها على خشبة المسرح.

(18) JACQUES COPEAN (1879 - 1949)

مخرج فرنسي وممثل ومنظر مسرحي، مصلح للفنون المسرحية الفرنسية وصاحب مسرح VIEUX COLOMBIER الفرنسي.

(19) WSIEWOLODOW MEYERHOLD (1874 - 1940)

مخرج روسي وممثل. قدم فنون الرمزيين. يعتبر كممثل رئيسي للحركة الثورية في المسرح الروسي.

مسرح الحكواتي

فائزة مصطفى احمد

خضع المسرح العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لمؤثرات محلية عديدة، تسربت اليه من التراث بشقيه : التراث الرسمي والتراث الشعبي، فالمسرح اذا كان شكلاً فنياً، استعير من الغرب، فان هذا الشكل قد «طعم بالوان محلية كثيرة أخفت قسماته الاصلية خشية ان يصدم جمهور النظاره وخشية ان يبدو نافراً جداً عن فنونهم التمثيلية المتوارثة القائمة في بلادهم .»(١)

لكن مثل هذا الاتجاه السليم لم يدم طويلاً، ولا سيما بعد الحرب العالمية الاولى، وذلك نتيجة لتأثر الكتاب المسرحيين العرب بتصورات ومفاهيم خاطئة تقول ان للمسرح صيغة واحدة هي صيغة المسرح الغربي، الامر الذي جعل هؤلاء يديرون ظهورهم لتراثهم القومي ويجرون بعيدين عن مختلف الفنون والصور التمثيلية العربية التي عرفت في الماضي، حتى يتسنى لهؤلاء التقليد الحرفي والتام للمسرح الغربي بقالبه ومضمونه مما ادى الى ظهور هذه الهوة الشاسعة التي لا تزال قائمة حتى اليوم بين المسرح العربي والجماهير العربية .

أما في الستينات والسبعينات فقد اخذ المسرحيون العرب - لاسباب قومية وفنية يعودون ثانية، وباسلوب اوضح وحماس اشد، الى التراث يستوحون فنونه المختلفة ويستخرجون منه صوراً وأشكالاً مسرحية، قاصدين من وراء ذلك خلق مسرح عربي قائم بذاته بعيدا عن تأثيرات المسرح الغربي .

ففي مطلع الستينات دعا يوسف ادريس في مصر الى خلق مسرح عربي اصيل عن طريق الاعتماد على مسرح السامر . والسامر حفل مسرحي كان شائعا في الريف المصري اذ كان يقام في مناسبات الافراح او الموالد . ويمثل فيه اشباه محترفون واصدر مسرحية «الفرافير» مستوحياً فيها شخصية البطل من مسرح السامر . وفي عام ١٩٦٧ اصدر توفيق الحكيم كتابه «قالبنا المسرحي» دعافيه الى ايجاد صيغة مسرحية عربية خاصة تقوم اساساً على الحكواتي والمقلداتي والمدح . وفي العراق اتخذ بعض الكتاب المسرحيين من الحكاية الشعبية او وقائع التراث اطاراً او هيكلاً لمسرحياتهم، كما فعل يوسف العاني في مسرحية «المفتاح» وقاسم محمد في مسرحية «بغداد الازل بين الجد والهزل» . وفي سوريا ادخل سعد الله ونوس شخصية الحكواتي الى عدد من مسرحياته، الامر الذي جعل هذه المسرحيات ذات طابع محلي بارز . وفي عام ١٩٧٧ تشكلت في لبنان «فرقة مسرح الحكواتي» التي اعتمدت منهج الحكواتي اي (علاقة الحكواتي بالجمهور) وصندوق الفرجة . أما في المغرب العربي، ففي تونس يحاول عز الدين المدني «ان يقدم المسرحية العربية الشكل والمضمون المستندة الى اعمق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من افكار واحاسيس وصور .»(٢)

وفي المغرب سعى ولا يزال الطيب الصديقي الى استخدام المأثورات الشعبية والمقامة العربية في خلق مسرح عربي أصيل يسهل وصوله الى الجماهير العربية .

★★★★★

لعل الاعتماد على شخصية «الحكواتي» الشائعة في التراث العربي، في بناء المسرحية، احدى هذه المحاولات الجادة التي يقوم بها المسرحيون العرب من اجل تأصيل المسرح في البيئة العربية . فالحكواتي - كما معروف في تراثنا - قاص ماهر يجيد الحكاية ويشفع حكاياته وقصصه بمحاكاة الصفات والخصائص والاصوات، اي انه يهدف بواسطة الاشارات والحركات التي يستخدمها اثناء القص الى ايضاح وتجسيم ما يريد ان يقوله، فكان عمله صورة من صور التمثيل، لكن هذا التمثيل كان يؤدى بواسطة شخص واحد بلا مشاركة ممثلين آخرين . ولهذا كانت الجماهير العربية تجد فيما يقدمه الحكواتي تسلية ومتعة عظيمتين، حتى كأنها كانت تتخاصم بينها احياناً من شدة التأثير الذي يتركه الحكواتي في نفوسها .

في عام ١٩٦٧ - وكما مر بنا - فطن توفيق الحكيم الى وجود هذه

الصورة التمثيلية في التراث فحاول ان يستغلها ويطورها ليخلق منها قالباً مسرحياً عربياً مستقلاً عن المسرح الغربي ان هذا القالب - كما يرى الحكيم - يستند الى فلسفة تختلف عن فلسفة القالب الاوربي، وهي قيامه على فكرة التقليد، وليس على فكرة التمثيل[3] اي ان الممثل هنا لا يتقمص شخصية من الشخصيات او يحل فيها حلولاً تاماً، وإنما يحاول ان يكشف باسلوب التقليد عن سمات وملامح وكوامن شخصية او شخصيات اخرى.[4] وليس لهذا القالب «خشبة مسرح ولا ديكور ولا اضاءة ولا مكياج ولا ملابس». فكما كان الحاكي والمقلد والمداح والشاعر يقومون في الماضي باعمالهم بملابسهم العادية في أي مكان ويحدثون اعمق الاثار، كذلك مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة. سنعود به الى المنبع الصافي الذي يتصل مباشرة بالجوهر. ففي عصر السينما بمناظرها وملابسها واضوائها لم يعد امام المسرح الا الجوهر. وهو الاتصال الحي بين الفن والانسان. ان الحاكي والمقلد والمداح لا ينفصلون عن الناس لحظة لانهم بينهم، منهم واليهم، بنفس الملابس العادية وفي امكنة عادية وبأسمائهم الحقيقية»[5]

لكن الحكيم لم يؤلف اية مسرحية ضمن هذا القالب المسرحي، وانما صب بعض المسرحيات الاوربية في هذا القالب، مثل مسرحية أجا ممنون لاسخيلوس، وهملت لشكسبير، دون جوان لموليير،.... الخ. وهذه افتتاحية (هملت) كما وردت في قالب مسرح الحكواتي: الحاكي - انا الحكواتي.. «يذكر اسمه الحقيقي» أعرض عليكم لعبة للمؤلف شكسبير اسمها «هاملت».

كان يامكان ياسعد إكرام في بلاد الدانمارك ملك طيب له زوجة جميلة وابن بار اسمه «هاملت» كما كان له اخ شرير طمع في عرشه وزوجته... وترصد له هذا الأخ ذات يوم وهو نائم آمن في حديقة القصر ودس له السم في اذنه وقتله... ثم تزوج بأرملته واعتلى عرشه... وحزن بالطبع الامير «هاملت» لموت أبيه، كما فجع بزواج امه السريع من عمه....

المقلد - انا المقلداتي... «يذكر اسمه الحقيقي» سأقلد هاملت وطيف أبيه وعمه ملك الدانمارك وبولونيوس رئيس الديوان الملكي وهو راسيو صديق هاملت[6]

★★★★★

أما «فرقة مسرح الحكواتي» اللبنانية فقد رفضت المسرح التقليدي الشائع في لبنان وغيره من اقطار الوطن العربي، وذلك لعدة اسباب:

١ - ان هذا المسرح يمثل الفكر الاوربي بعلاقات الانتاج السائدة في اوربا....

٢ - انطلاقاً من النقطة الاولى اعتبرنا ان هذا المسرح الدخيل لا يتلاقى مع ذوق جمهورنا الشعبي الوطني الذي ينبغي التوجه اليه، وهذا المسرح يفتقد عناصر التعبير التي يعرفها شعبنا في تراثه.

٣ - العلاقة القمعية التي يمارسها هذا المسرح على الجمهور انطلاقاً مما ذكرنا سابقاً، اضافة الى الايهام المسرحي.[7]

ومن هنا فقد بحثت عناصر الفرقة عن اسلوب وقالب مسرحي محلي يكون بديلاً عن قالب المسرح الغربي. وبعد نقاش طويل بين عناصر الفرقة تم الاتفاق على اختيار منهج الحكواتي، وذلك للشعبية الواسعة التي كسبها الحكواتي بين الجماهير العربية في الماضي، ولكونه وسيلة رئيسة لكسر الايهام المسرحي «فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور يروي ويجسد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة ومكشوفة. ينطلق مسرح الحكواتي من هذا الاسلوب فيحكي حكاياته الشعبية مباشرة ويستخدم ادوات مسرحية مبسطة ومكشوفة لتجسيد مشاهدها، فيحقق بذلك ازالة «العازل» التقليدي بين خشبة المسرح وكل ما هو خارجه، ان من ناحية مكان العرض (الكواليس، الديكور، خدعة الاضاءة..) وإن من ناحية الواقع الاجتماعي (الزمن الوهمي، تقمص الشخصيات) ويحقق كذلك الغاء المسافة بين الممثل والقاعة. يؤدي هذا الاسلوب ايضاً الى ربط المشاهدين وتركيز اهتمامهم على الحكاية بتركيبها ومنطقها وما تعبر عنه، ويسقط من حسابهم الانفعال المعتاد بالشخصيات ومغامراتها.»[8]

وتعتمد الفرقة على العمل الجماعي من كل ما يتعلق بالعروض التي تقدمها. ومفهوم العمل الجماعي في نظر الفرقة هو «اختيار وتقرير العمل بشكل مشترك. وهذا يعني بالتحديد ان الاختيار الى وعي مشترك لمتطلبات الظرف والوضع.»[9]

كذلك يعتمد موضوع عروض الفرقة على حكاية شعبية تؤخذ من التراث أو التاريخ. ومن العروض التي قدمتها الفرقة «من حكايات سنة ٣٦» وهي مسرحية اعتمدت على قصة واقعية شعبية جرت احداثها في منطقة بنت جبيل سنة ١٩٣٦. عندما هاجمت الجماهير سراي بنت جبيل للافراج عن زعمائها الوطنيين الذين اعتقلهم سلطات الانتداب الفرنسي.

★★★★★

ساهم سعد الله ونوس ايضاً في بلورة وتطوير القالب المسرحي، فكتب عدداً من مسرحياته وفق هذا القالب، اذ اعتمد على شخصية الحكواتي في بناء هذه المسرحيات. فمن هذه المسرحيات مسرحية «مغامرة راس المملوك جابر» التي بنيت وفق قالب مسرح الحكواتي شكلاً ومضموناً. ففي المسرحية نجد الحكواتي «يدخل العمل عنصراً فاعلاً يعني الحدث الدرامي وليس مجرد راو، اي انه دخل بتوسط فني ولم يقحم اقحاماً في

العمل. »[١٠]

وتدور المسرحية في مقهى شعبي حيث يحكي الحكواتي حكاية شعبية، يجسد اغلب وقائعها بواسطة ممثلين ينصبون ويدفعون قطع الديكور بانفسهم امام زبائن المقهى:

الحكواتي - قال الراوي: كان في قديم الزمان وسالف العصر والاوان خليفة في بغداد يدعى شعبان المقتدر بالله وله وزير يقال له محمد العلقمي. وكان العصر كالبحر الهائج لا يستقر على وضع. والناس فيه يبدون وكأنهم في التيه يبيتون على حال، ويستيقظون على حال. تعبوا من كثرة ما شهدوا من تقلبات، وما تعاقب عليهم من احداث. تنفجر من حولهم الاوضاع فلا يعرفون لماذا انفجرت، ثم تهدأ حينا من الزمن فلا يعرفون لماذا هدأت. يتفرجون على مايجري، لكنهم لا يتدخلون فيما يجري... ومع الايام اعتقدوا انهم اكتشفوا الامان في مثل هذه الازمان فقنعوا بما اكتشفوا، وربطوا حياتهم على اساس ما اعتقدوه اسلم الطرق الى الامان (يدخل خمسة ممثلين.. ثلاثة رجال وأمرأتان.. يمثلون جميعاً اهالي بغداد في ذلك الزمان. يتقدمون من الزبائن ويتوزعون امامهم)...

الرجل الاول - عندما يجلس على العرش الخليفة لا احد يطلب من عامة بغداد رأيا او نصيحة.

الرجل الثاني - وعندما يسمي الخليفة وزيره يأمرنا بطاعته.

المجموعة - فنطيعه.[١١]

وبطل المسرحية بعد الحكواتي مملوك يدعى جابر، شخصية وصولية متقلبة تقف دائماً الى جانب القوي والمنتصر اياً كان، وتنتهز كل فرصة، وتركب كل موجة لتصعد فوق وتحقق مصالحها الذاتية. فهو ينتهز فرصة نشوب خلاف حاد بين الخليفة والوزير يوشك ان يتحول الى مواجهة عنيفة بين الاثنين واعوانهما، فيضع نفسه في خدمة الوزير لانه يرى ان الغلبة ستكون للوزير. وعندما ترجح كفة الخليفة على كفة الوزير يستنجد الاخير بالاعاجم عن طريق رسالة يكتبها الى ملك الاعاجم ويبحث عمن يستطيع اخراج الرسالة من المدينة وذلك لان اعوان الخليفة يسيطرون على ابواب المدينة ويفتشون الداخل والخارج بدقة، انذاك يتدخل جابر فيضع تدبيراً غريباً لتحقيق هذا الغرض اذ يحلق شعره حتى يصبح رأسه ناعماً ويطلب الى الوزير ان يكتب رسالته عليه، ما ثم ينتظر حتى ينمو الشعر ويطول فيخرج بسلام. يفعل جابر كل ذلك من اجل ان يحقق له الوزير ما يحلم به وهو الزواج من احدى جواري القصر. ينجح التدبير فتصل الرسالة الى ملك الاعاجم لكن الاعاجم يقتلونه بعد تسلم الرسالة منه وذلك بناء على طلب الوزير في الرسالة حتى يظل امر الرسالة سراً. وتنتهي الحكاية بسقوط المدينة بعد اقتحامها من قبل جيوش الاعاجم بمساعدة اعوان الوزير في الداخل، وانتشار التدمير والخراب فيها، في الوقت الذي لا يفهم اهل المدينة ما يجري في مدينتهم، ولا يتدخلون بأي شكل من الاشكال في كل ذلك وتنتهي الحكاية بهذا المقطع الذي تخاطب فيه المجموعة الجمهور.

المجموعة - اذا هبط عليكم ليل ثقيل وملىء بالويل
لاتنسوا انكم قلتم يوماً
فخار يكسر بعضه.. ومن يتزوج امنا نناديه عمنا...[١٢]

فالمسرحية تسعى الى خلق انطباع واضح عند المتفرج مفاده ان ما اصاب المدينة من تدمير والخراب كان نتيجة حتمية للسلبية التي كانت تخيم على الناس في المدينة، فهؤلاء - كما يظهرون في المسرحية - سلبيون لا يهمهم اطلاقاً ما يدور بين رجال الحكم، متخاذلون أذلاء يصيبهم الهلع ان نطق احدهم في السياسة، او رأوا حارساً يقترب منهم، قانعون بواقعهم مهما كان هذا الواقع بائساً وغير انساني. كذلك يدرك المتفرج بوضوح ان المسرحية تدعوه «الى الشعور بمسؤوليته كمواطن يجب ان يعنى بالحاكم ونظام الحكم والحاشية والخلافات بين الحكام، وان لا يعتبر السياسة شيئاً خارج الحياة، بل امر ملتصق بحياة الفرد وامنه النفسي والاجتماعي.»[١٣]

ولا تبدو هذه القضية في المسرحية مقتصرة على الماضي، وانما تبدو ممتدة حتى الوقت الحاضر. اعني ان المسرحية تربط بمهارة وبلا افتعال بين الماضي والحاضر في نقدها للاخلاق السلبية التي تجر على الامة البؤس والدمار، فكما يبدو الناس في الحكاية غارقين في السلبية، يبدو زبائن المقهى مثل هؤلاء بعيدين عن السياسة وغارقين في توافه الامور وصغائرها. فعندما يسكت الحكواتي ليستريح بعض الوقت نجد زبائن المقهى:

زبون ٣ - مادام العم مونس يطلب استراحة افتح لنا الراديو -

زبون ٣ - اي.. افتح هذا الراديو يابو محمد..

(ابو محمد يفتح الراديو..)

صوت المذيع - وفي الساعة السابعة من مساء اليوم عقد اجتماع مهم بالقصر الجمهوري حضره السادة الوزراء.

زبون ١ - غير المحطة يابو محمد...

زبون ٤ - دعونا نسمع نشرة الاخبار...

زبون ١ - بلا اخبار ووجع قلب...

زبون ٣ - البحث عن اغنية تبل ريق...

زبون ٣ - اي اسمعنا غنوة حلوة.

(يد محمد تحرك المؤشر بحثاً عن اغنية... ينبثق صوت ام كلثوم في اغنية «الحب كده»)...

اصوات زبائن - ايوه

- اتركه

- ياسلام. . . .[١٤]

ان مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» اثر مسرحي اصيل ومهم بين اثار الادب المسرحي العربي المعاصر، وذلك لما فيها من قصة شعبية ممتعة، وقالب عربي اصيل، وشخصيات نابضة بالحياة، وحوار عميق وممتع، بالرغم مما فيه من استطرادات لا مبر ر لها. وهي نموذج طيب للمسرحية التي تمتع وتعلم في الوقت نفسه.

هذا ومن المؤسف ان نرى بعض نقادنا غير مدركين لطبيعة وخصوصية مثل هذا القالب المسرحي العربي، اذ نراهم حينما ينقدون مثل هذه المسرحيات، يصدرون في نقدهم عن طبيعة واسس المسرح الغربي. اعني انهم لا يحكمون على هذا القالب المسرحي من خلال خصائصه وقوانينه الذاتية، وانما من خلال قوانين ونظريات مستمدة من طبيعة مسرح لا يمت بصلة الى هذا القالب المسرحي العربي. مثال ذلك النقد الذي كتبه الناقد السوري رياض عصمت عن مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر».

«ولكن مشكلة حبكة جابر انها اقرب للحكاية منها للمسرحية، اذ يغيب فيها التصاعد الدرامي الى الذروة. . . والسبب ان بناءها يعتمد على احداث متوازنة وليست متصاعدة. . . . . .»[١٥] لقد فات هذا الناقد ان حبكة مسرحيات «الحكواتي» تختلف كل الاختلاف عن حبكة مسرحيات المسرح الارسطوطالي الغربي مثل الاختلاف بين قالبي المسرح الغربي: مسرح ارسطو التقليدي ومسرح برخت الملحمي. وهنا تحضرني كلمة احد المسرحيين العرب الشباب الموجهة الى نقادنا «كان الأجدر بهم يقرأوا هذه النصوص التراثية والوان الحياة العربية الفردية والجماعية قراءة مسرحية ليصلوا بعدها الى ضوابط المسرح العربي وقوانينه شأن نحاتنا الذين انطلقوا من الاثر الادبي المروي والمدون ليصلوا الى ضوابط اللغة العربية وقواعدها.»[١٦]

ورب قائل هنا ان بين قالب مسرح الحكواتي والمسرح الملحمي شبهاً يمكن ان يلاحظ بوضوح. وجوابنا اجل يوجد مثل هذا الشبه بين المسرحين، لكننا نضيف أن ليس صحيحاً ان برخت هو اول من استخدم عوامل الاغراب وقضى على الايهام المسرحي بالغائه الحائط الرابع الوهمي بين الصالة ومنصة المسرح، إذ ان برخت ربما استمد بعض اصول منهجه من الاغراب من التراث الشرقي مثلما يقول الكاتب المسرحي الفريد فرج[١٧] ففي عروض مسرح السامر مثلاً يخاطب الممثل الجمهور قائلاً «عايزين حد منكم يتطوع وييجي يعمل ويانا دور فلان. . . .»[١٨] وتلاحظ الظاهرة نفسها في اعمال وعروض الحكواتية والمداحين والمقلدين حيث يقوم اتصال مباشر بين الممثلين والجمهور.

وختاماً نأمل ان نرى في المستقبل جهوداً ومساعي آخرين من المسرحيين العرب وآثاراً مسرحية اكثر نضجاً، حتى يتبلور بشكل اوضح هذا القالب المسرحي، وتتحدد اسسه وقوانينه، وذلك لكي تتحقق الغاية التي ظل المسرحيون العرب منذ امد بعيد يسعون الى تحقيقها: ان يكون المسرح العربي فناً جماهيرياً شعبياً مثل فن الشعر وغيره، ويكون له دور كبير ومكانة بارزة في الثقافة العربية المعاصرة.

الهوامش

١ - سعد الدين دغمان: الاصول التاريخية لنشأة الدراما في الادب العربي. جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣، ص ٢٠٨.

٢ - د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت، ١٩٨٠، ص ٥١٢.

* - لم يفعل الحكيم ذلك لاسباب قومية، بل لاسباب تتعلق بمزاجه الشخصي الذي يدفعه دائماً الى الجري وراء الجديد اياً كان هذا الجديد، وطبيعته الشغوفة بكل ما هو غريب.

٣ - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة الاداب، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٢١.

٤ - نفس المصدر، ص ٢١.

٥ - المصدر نفسه، ص ١٥.

٦ - المصدر نفسه، ص ٦٢ - ٦٣.

٧ - فرقة مسرح الحكواتي وتجربة روجيه عساف: مجلة «الحياة المسرحية» عدد ٩ - ١٩٧٩، ص ١٢٥ - ١٢٦.

٨ - نفس المصدر، ص ١٢٣.

٩ - المصدر نفسه، ص ١٢٢.

١٠ - مؤمنة العوف. نظرات في مسرح سعد الله ونوس، مجلة الموقف الادبي، تشرين الثاني ١٩٧٩، ص ٧٤.

١١ - الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، دار الاداب، بيروت، ط ٢، ١٩٧٧. ص ٥٥.

١٢ - المسرحية، ص ١٦٧.

١٣ - مؤمنة العوف: نظرات في مسرح سعد الله ونوس، ص ٨٥.

١٤ - المسرحية، ص ١١٨ - ١١٩.

١٥ - بقعة ضوء، الثقافة والارشاد القومي - دمشق، ١٩٧٥، ص ١١٠.

١٦ - عبد الفتاح رواس قلعة حي: انيس الجليس، مسرحية من الف ليلة وليلة، مجلة الباحث اللبنانية، عدد تموز - اب، ١٩٨١، ص ١٣٥.

١٧ - حديث عابر مع الفريد فرج: مجلة الطريق، عدد فبراير ١٩٧٠، ص ٦٤.

١٨ - زكريا الحجاوي: السامر واولاد رمز، مجلة الهلال، عدد ديسمبر - ١٩٧١. ص ٦٩

الركابي وعقب أخيل

علي عبد الحسين مخيف

في العـدد العـاشـر من عام ١٩٨٢ نشـر مقـال (تجوال في قصص تحت لهيب النار) للناقد علي عبد الحسين مخيف وقد رد القاص عبد الخالق الركابي عليه في مقال بعنوان (النقد وعقب اخيل) **في العدد الاول من هذا العام** ونحن ننشر مناقشة الناقد له عملاً بحرية النشر والمناقشة .

«الاقلام»

الذي يلفت النظر في رد القاص عبد الخالق الركابي انه بدا عصبياً جداً ، فهل تآمر مقالنا ـ تجوال في قصص تحت لهيب النار ـ على ـ حائط بنادق ـ الركابي بحيث يبرر تآمره هذه العصبية؟ ان من يقرأ الرد يشعر فعلاً ان الركابي تناول ما قلناه في ـ تجوالنا ـ عن الحائط على هذا النحو، بينما نرى نحن ان ما قلناه في ـ هذا الحائط ـ انصاف نقدي واضح يتلوه حساب نقدي كعادة النقد في كل زمان ومكان منذ نشأ .

ان العصبية لا تستطيع نفي الحقائق الموضوعية التي لم ترق للقاص عبد الخالق الركابي .

فلست كما توهم من الكتاب الناشئين المتحمسين لرؤية اسمائهم مطبوعة ، أو انني امتهن سهولة النشر ، لقد وقع الركابي ضحية تسرعه في الرد وكما سنرى .

ولا اخفي الان ان ما حسبته احتمالاً وارداً من ان عبد الخالق الركابي يعاني كقاص من آفة التسرع صار الان مدعوماً لدي بالدليل الملموس من خلال هذا الرد كوثيقة واعية .

لست استبعد انه قد سمع من احدهم انني من الكتاب الناشئين فلم يدقق اكثر من السماع واوهم نفسه بسهولة الرد الحازم الذي سيكون درساً لن ينسى لكل من يتجرأ على الكتابة خارج القوالب النقدية الجاهزة المستهلكة التي اعتاد عليها الركابي وارتاح لها فيما يقال حول كتابته الادبية .

ان الاخوانيات لم تكن طريقي لنشر هذا ـ التجوال ـ المزعج المثير للحساسيات ، لأن هذه الاخوانيات تستوجب ان أجامل :

١ ـ رئيس تحرير ـ الاقلام ـ

٢ ـ سكرتير تحرير ـ الاقلام ـ

السادة باسم عبد الحميد حمودي وسليم عبد القادر السامرائي ، فكلاهما لديه

مساهمة في قصص ـ «تحت لهيب النار» ـ لكنني لم اذكر مساهمتيها، وهذه حال لم ينتبه لها ـ الركابي ـ وهو يرد فلوح بتهمة الاخوانيات في كتابتي.

انـا لا اؤمن بـ ـ الاخـوانيـات ـ لسبب بسيط هو عدم ارادتي ووثوقي ان احداً من الاخوان لن يتحمل مسؤولية آرائي النقدية، والركابي الذي يذكر انني كتبت بوحي من الآخـرين يعجـز عن ذكـر من هم هؤلاء لان ما يقـولـه مجرد وهم اقنع نفسه به.

حول اوليات الرد:

١ ـ يصف نفسه بانه من الزاهدين في دخول متاهات جماعة يهمها النشر.

ان أي قارىء لرد الركابي أو لقصصه سيتأكد من انه فعلاً غير زاهد في النشر والرد على من يكتب عنه وبسرعة مذهلة، ورده خير مثال على هذا!!؟

٢ ـ يصفني بالاستاذية (الجزء الخامس).

أن استـاذيـة الركابي في رده مثلا قد فاقت حدود المعقول إذ جعل نفسه وصيا على الوسط الثقافي، وحذر من خطورة الكتاب الناشئين.

٣ ـ جاء في الجزء السادس من رد الركابي ان النقد اذا جرى على منوال ما كتبت انـا لا نتهي كل شيء الى خراب، فاقـول له نعم. ان هذا يحدث اذا كان النقـد جاداً لا يجامـل، انـه يؤدي الى فرز دقيق لادبـاء مبـدعين قليلين جدا، وهذا هو حال اداب الامم المتقدمة حضاريا.

ففي كل امـريكـا الـلاتينية ثلاثة شعراء فقط، بينما في اتحاد الكتاب في سوريا الف (١) وهذا دليل ادانة.

اذن ليس كل شيء والحال هذه سينتهي الى خراب كما توهم الركابي في ظل كتـابـات تحاسب حسـاباً دقيقاً النصوص التي تدرسها بل سينتهي الى خراب كل اديب ضعيف وكـل نص يدعي الادب ويتسلق سلالم ثقـافتنا بسرعة الضوء، ان مثـل كتـابتي تجعـل الـركابي اكثر حذراً ووعياً لرسالة الادب، واذا كانت كتابتي عاديـة وسـاذجة ومغرضة كما يدعي فانها سرعان ما ستنكشف في الثقافة العراقية التي تمتـلىء بعشـرات الاقـلام المنصفـة وفي كل الحقـول، انني ابحث في النص الادبي عن التفرد وليست تهمني نيات طيبة، ابحث عما جعل الكاتب الفلاني قد ابـدع في موضـع كذا وقصـر في موضـع آخـر، ولا شك ان مضي اكثر من سنتين على الحـرب وتـراكم التجـربـة وتـوفرها يستوجب الا يتناول الادباء العراقيون قصص المعركة على نحو سهل وسريع حتى اذا ما واجههم النقد بالنظر الكثيف تهددوه.

يقـول الشـاعـر شفيق الكـمالي عن ادب الحـرب في لقـاء مع القـاص غازي العبـادي (الثـورة في ٥/ ٤/ ١٩٨١): (فان صياغة العمل الابداعي من مفردات المرحلة تقتضي دقة كبيرة في احترام التفاصيل والوقائع والمعلومات)[٢]

٤ ـ لقـد أزعـج الـركابي انني بحثت في ـ حائط البنادق ـ عن عدم دقته في احترام المعلومـات التـاريخيـة ووقـائعهـا وتفـاصيلهـا، بينما لم يسره انني ابـرزت تقنية التـذكـرات العميقـة ومغـزى التحـول الكبير الذي قصده الكاتب في سعي أب الراوي باتجاه تصنيع السلاح، وهو تحول مهم في العراق بعد ١٧ تموز ١٩٦٨، لم يسره انني اعتبرت قصته واحدة من بين تسع قصص تستحق الدرس، فماذا يريد بعـد هذا؟ انـا اعرف ما يريد، يريد مني باعتباري كما توهم كاتباً ناشئاً ان أحذو حذو الذين اعتبروا ـ حائطه ـ قصة مهمة جدا، متكاملة، فنية، الخ . . . فاجتر هذا الحكم من دون اضافة، الا ان هذا لن يكون لان النقد يجب ان يكون موضوعياً.

٥ ـ جاء في الجـزء الاول من رده قولـه: (وهي مقـالـة أراني في غنى عن تقييمها) ويفهم القارىء للوهلة الاولى ان الركابي يرفض المقال بكليته، الا ان الواضح من خلال رده انـه في الحقيقـة لم تعجبـه أجزاء معينة في المقال وهي التي أميل فيها ضد قصته، وهذه الاجزاء هي:

أ ـ الجزء الاخير قبل الملحق من مقالنا من حيث بدأنا في الاشارة الى عادة الركابي في حشو قصصه بالزوائد الكثيرة مدفوعاً بافتتان غير منضبط.

ب ـ الهـوامش حيث رأيت تأثـره بجـزء من عالم الطيب صالح في ـ موسم الهجرة الى الشـمال ـ ومـا رأيتـه من عدم دقته في ايراد المعلومات التاريخية وتخلخل البناء الزمني لقصته.

٦ ـ لقد ذكر الركابي في الجزء الاول من رده انه سيكتفي بالتركيز على الهوامش، وهذا يعني عندي انه وجد ان الرد على ملاحظاتنا قبل الملحق سيفتح ملف قصته ـ الحائط ـ على مصراعيه وعلى نحو يؤيد ما توصلت اليه في خصوصها في مقالي.

٧ ـ وارى ايضـاً ان عدم تقييمـه للمقـال يعود الى انه لا يريد الاقرار بموضوعية مقـال يتـوصـل نقدياً الى ان هناك كتاباً اخرين جودوا اكثر منه، ويزعجه في هذا كثيراً ان بعض هؤلاء الكتاب ليس بعيد عهد في التجربة القصصية.

٨ ـ من هذا انتهي الى ان الـركـابي كان سيسـره مقـال يضع ـ حائط البنادق ـ في صدارة قصص المعـركـة، يسـره مقال يجب ان يتفق مع من كتبوا على نحو أشبع حماس الـركـابي الى الثناء الاخواني، وحينئذ لا يجوز التميز النقدي لان الركابي حاضر للاعلان المستهلك بوجه اي تميز نقدي ـ خالف تعرف ـ

٩ ـ ان الركابي مطمئن الى انه طالما قيم اعضاء لجنة المسابقة القصصية الاولى هذه القصة فانها جيدة متناسياً ومتجاهلاً ان لهذه اللجنة مقاييسها المعينة التي لا يجب ان تفرض ظلها على النقاد خارجها، ومقاييس اللجنة اجتهادات اعضائها النقدية التي تتبلور على نحو جماعي، فهي والحال هذه تختلف عن شكلها الاصلي الفردي، وهذا يعني في المطاف الاخير ظهور ما أصفه جوازاً بالمقاييس المعينة، بينما انا لدى مقاييسي الخاصة وقد بينتها في المقال، وهذا هو المهم.

١٠ ـ اذا كانت الكتابة مسؤولية خطيرة يجب ان تؤخذ مأخذاً جاداً فلماذا يتسرع الركابي فلا يبدو جاداً في ـ حائط البنادق ـ عندما يستعمل المعلومات التاريخية على نحو غير دقيق كما سأثبت ذلك بالدليل القاطع الذي يؤكد انه استعجل الرد فلم يأخذ مقالي مأخذاً جاداً.

١١ ـ وماذا يريد من دعوته بالا تمتهن الكتابة بسبب استسهال النشر؟

هل يريد العودة بنا الى عهود الكدية عندما كان الكتاب يحملون نتاجاتهم فلا يجدون من ينشرها؟ ان استسهال النشر مكسب ثقافي ديمقراطي من مكاسب ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨، ألم ير ان الخير قد عم جميع الادباء ومن ضمنهم هو اذ صار في حال يجد معها استسهالاً واسعاً في النشر؟ أم يا ترى انه يدعو الى اقطاعية جديدة في النشر؟

١٢ ـ انه يقول ان عشرات الاراء كتبت عن ـ حائط البنادق ـ فنقول له: ان العبرة ليس في الكم، وانما في النوع، فمما لايخفى عليه ان هناك كتابات كثيرة تندرج تحت اطار النقد تجوزاً لااكثر، وماهي بنقد.

١٣ ـ ويقول ان ـ الخيال ـ و ـ الحائط ـ قد احتلتا موضعهما الطبيعي في ادب المعركة، فنسأله هل هذا الاحتلال يتناقض مع ضرورة الكتابة الجديدة عنهما؟ واذا كانت قصتا ـ الخيال ـ وحائط البنادق ـ احتلالاً فلماذا يستغرب الكاتب ان يتحمل النقد اعباء المقاومة لهذا الاحتلال اذا رغب هذا النقد عن صفة طبيعية هذا الاحتلال من الاساس.

١٤ ـ جاء في الرد انني من تلك الفئة سيئة النية المختلقة للتهم الباطلة المشفوعة بارقام صفحات فقط للاستشهاد على صحة آرائها دون ان تحاول تثبيت نصوص الشواهد لتسهيل المقارنة، وجاء ايضاً انني من هذه الفئة التي تعول على كسل القارىء الذي لن يبادر حتماً الى القيام بهذه الوظيفة المقارنة ليتحقق بنفسه من صحة هذه الآراء.

اما انا فأسأل: هل يريد الركابي ان يحتل نقدي لقصته ثلاثة ارباع المقال باثقاله باستشهادات نصية رايت ان اثبت بدلها ارقام الصفحات الدالة على صحة ما أقول؟ ان الارقام التي يثبتها أي كاتب دارس مراقبة من قبل قراء متخصصين لانعدم انهم يعمدون الى ماتوهم الركابي ان احداً من القراء لن يعمد الى المقارنة، أنا معه ان عامة القراء لن تقارن، واضيف له ان سبب استحالة المقارنة على عامة القراء وهم فئة اساسية عريضة هو انها غير متخصصة، فهي تتابع اهتماماتها الثقافية من خلال النقاد خصوصاً، بمعنى ان الركابي عندما قرر أنّ القراء كسالى أو غير مبالين لم يصب جوهر الواقع الموضوعي لهم، فهذا ليس كسلاً أو عدم مبالاة، بل هو عدم تخصص، ثم ماهذا التواضع مع القراء والذي جعل الركابي يتسرع فيتهمهم بالكسل واللامبالاة؟

ورغم ذلك الادعاء فان كل أرقام الصفحات التي استعملتها لم تكن تحتاج الى اي نص يؤيد مارأيته، بل تحتاج الى اشارة موثقة وهذا مانفذته فعلاً عندما أردفت الرقم باللازمة (دور العم زائد اسهبنا في هذا بعد الرقم ٢٥٣ ـ ٢٥٤ ثم ٢٥٦ ـ ٢٥٧، التهكم الزائد من الناس وروائحهم الخانقة ص ٢٤٢، والتهكم من المعلم ص ٢٤٥، واحتقار الفلاحين ص ٢٤٣، وهذا مانفذته ايضاً خلال الهوامش)

ولكي اثبت انني كنت دقيقاً فيما توصلت اليه أورد للركابي النماذج التي طلبها من ـ حائط البنادق ـ والتي لا اشك انه على علم دقيق بها:

اولا: دور العم زائد تماماً في القصة، الركابي وظف هذه الشخصية على نحو فني لايقيم وزناً لضرورة عدم اثقال القصة شكلياً، قلت ان ما أسنده للعم من مفردات الحدث كانت الام ستعوضه، واشرت الى ان القاص نسي هذه الشخصية بعد الارقام ٢٥٣ ـ ٢٥٤ الا من اشارة مبتسرة ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧، وهذا دليل زيادتها في التوظيف، فالام أدت دور الوسيط بين الرواي وابيه بعد غياب العم، وكانت ستؤدي هذا الدور بعد وصول الراوي لمدينته الاصلية، الا ان الركابي وظف هذه الشخصية الزائدة بهدف اضفاء سعة شكلية على قصته، جاءت سعة مفتعلة، ولا استبعد انه مفتون بنمط هذه الشخصية في الواقع الريفي العراقي إذ هي تصلح ان تكون هدفاً لسخرية راوي القصة نظراً لترجرج علاقة العم باخيه، وانجراره لمصالحه الذاتية على نحو ماتفرضه قيم العشيرة في الريف حيث الاعمام مازالوا متنفذين، وقد اخفق الركابي في توظيف سخرية فعالة من هذه الشخصية وهي تقنية كانت ستبرر توظيف هذه الشخصية الزائدة على الحدث، كانت السخرية باردة تؤكد عدم اصالة دور العم.

ثانيا: الرقم ٢٤٢ حيث افتتان الركابي بالسخرية الفاشلة والزائدة اي التي لايبررها مضمون الحدث القصصي:

آ ـ من الناس وروائحهم الخانقة، خذ النص الذي ظن انني عاجز عن اتيانه: (ولا صخب المسافرين وهم يتدافعون لاحتلال مقاعدهم في السيارة المثقلة بروائح خانقة تكادتكتم الانفاس) ولنلاحظ ان هذه الاشارة الى الروائح الخانقة في الناس والتي لاتتفق اطلاقاً مع اي مضمون ايجابي في قصة معركة تتخذ في ـ حائط البنادق ـ اشكالاً اخرى كما نجد ذلك في ص ٢٤٨ حيث يتفنن الركابي في رسم حركة بصقة سائق السيارة: (وبعدما قذف ببصقة مرقت من النافذة على شكل قوس عاد يطل برأسه الى الخارج) بالمناسبة السائق مضطهد كثيراً في نص الركابي من دون مبرر أصلي يقتنع معه القارىء بتوظيف هذه الشخصية في حدث القصة

ب ـ الرقم ٢٤٥ حول التهكم من المعلم: (ومثلما كان المعلم يصدع راسي في مدرسة المدينة باسماء حروف الهجاء) ولانشك ان عدم تواضع شخصية الراوي أزاء المعلم يحسم عدم صلاحيتها لرفد المعركة برؤية مهمة، لان المعلم في حياة المقاتلين العراقيين عنصر اساسي جداً لكن الركابي لم يره الا في حدود ضيقة جداً ضيق صف مدرسي قديم.

جـ ـ الرقم ٢٤٣ حيث احتقار الراوي للفلاحين: (وفي المرآة الجانبية كانت تطالعني ملامحي المحايدة وربطة عنقي السوداء كانت تفضح اصلي الفلاحي حيث انني لم اتقن عقدها في يوم ما بشكل جيد) وفي ص ٢٥٠ يقول الراوي: (وكنت قد اوشكت ان انسلخ من جلدي الفلاحي) يقصد الراوي انه كان قد

أوشك على التحول المعرفي والنفسي من طور وعي فلاحي الى طور وعي افضل أي مديني، وفي هذا كما أرى امتهان للفلاحين ومن دون وعي بضرورة وفنية مثل هذا التوظيف الذي يؤدي كما اسلفت الى تصادم على صعيد مغزى قصة ـ الحائط ـ ومع مايجب ان يكون عليه مغزى قصة المعركة. المغزى هنا لايحتاج الى إيضاح في رؤية بطل قصة ظل طوال سرد تجربته يتهكم بالجملة من الناس مادة المعركة، يتهكم هنا من اصولها، وهم الفلاحون.

وهنا يجب ان نلاحظ ان ماجاء ص ٢٥٠ لايستقيم مع ماجاء ص ٢٤٣، فبينما الراوي في القرية كان على وشك الانسلاخ من الجلد الفلاحي نجده بعد ١٤ سنة في المدينة مازال منشداً لاصله الفلاحي عندما تصدى لربطة العنق (تفضح اصلي).

فهل يمكن لهذه ألـ ـ اوشكت ـ ان تطول هذه السنين في حين نجد طوال القصة تاكيدات مباشرة وغير مباشرة ان راوي القصة قد تجاوز مرحلة الوعي الفلاحي، من هذا أرى ان الركابي كالعادة لم يكن دقيقاً، فينتبه لهذا الخلل الواضح.

د ـ الرقم ٢٥٦ ـ ٢٦٣ في الملحق، رقم ١ لايحتاج اطلاقاً لاي نصوص تؤيد مارايته، مجرد إشارة لموضع مشاهد حركة راوي القصة باتجاه الحجرة، وهذه هي حال بقية أرقام الهوامش.

هـ ـ اضيف هنا الى الزيادات اللافنية في القصة اي التي لا ترفد مغزاها بشيء اكثر من سعة مفتعلة تثقل كاهل القارى ما انساق اليه الركابي من **ايراده معلومات تاريخية تتعلق بهروب الوصي وعودته** بعد سقوط الفلوجة وكذلك ما **اورده من تفاصيل الهجوم على قصر الرحاب** صباح ١٤ تموز ١٩٥٨ (ص ٢٦١).

زيادات غير فنية تتسلل لعمل قاص غير منضبط أزاء المادة القصصية الموظفة فيورد منها ما هو زائد على بناء القصة على صعيد الموضوع باتجاه المغزى المراد.

حول الخلل المكاني والتاريخي في قصة ـ حائط البنادق ـ

١ ـ ينكر الركابي قولي في المقال ان الانكليز القوا القبض على مهربي السلاح لثوار الرارنجية في الكفل، بل يرى ان ذلك حدث قرب الكفل!!

ما الفرق؟ في الكفل اوقربها؟ هذا ليس بحثاً علمياً بل ادب، اساس اعتراضي كان حول صحة الزعم ان الانكليز القوا القبض على المهربين في أو قرب الكفل، اي في هذه النقطة البعيدة عن عفك ومن ثم ليسجن المهربان في هذه المدينة الاخيرة التي فقد الانكليز سلطتهم عليها منذ فترة ليست قصيرة قبل معركة الرارنجية كما سنثبت هذا فيما بعد، فعندما قلت ان حدث القصة ينص على ان القاء القبض تم في الكفل، أقصد تلقائيا في حدودها العامة، فالركابي يقول: وعندما اوشكا الوصول لبلدة (الكفل) ـ فهذه الـ ـ اوشك ـ تؤكد صحة رأيي ـ في الكفل ـ فالمركز في أو حوالي المركز ليس منقذاً للركابي من وقوعه في الورطة التاريخية التي سعى اليها بقلمه والتي اكدها في رده العصبي.

المشكلة الاهم هي كيف سجن الانكليز المهربين في عفك يوم معركة الرارنجية أو بعد يوم من وقوعها، في حين لم يكن الانكليز مسيطرين على هذه المدينة؟

٢ ـ يؤكد الركابي انشداده للتاريخ العراقي الحديث وانه حذر في توظيف المعلومات التاريخية خوفا من سوء فهم بعض السذج، وانه بناء على ذلك اطلع بشكل مستفيض على احداث ثورة العشرين ليس في كتاب ـ فريق مزهر الفرعون ـ بل وفي كتب اخرى ذكر اسماءها ومن ثم فانه يضعنا امام حقيقة تاريخية تؤكد ان استيلاء الثوار على بلدة عفك وهروب الكابتن ـ ويب ـ منها تم بعد معركة الرارنجية بايام.

من جديد اقول للركابي.. هل شككت أنا في انه قرأ كتبا عن ثورة العشرين وهل اعتراضي كان في هذا الاطار ام انه منحصر في عدم اجادة الكاتب توظيف المعلومة التاريخية بدقة!؟

٣ ـ وبالطبع يبدو واضحاً ان الركابي من خلال رده لم يرجع عملياً في نقطة الاختلاف المعنية الى غير «لمحات الدكتور علي الوردي» والا لكان اكتشف التعارض الميداني الكبير بين هذا الكتاب وكتاب فريق المزهر الفرعون ولكان ضبط معلومته التاريخية على نحو ادق.

لقد وقع الركابي في الخطأ على هذا النحو، فبعد أن رجع الى كتاب ـ اللمحات ـ للدكتور علي الوردي الذي يقول في ص ٢٦٤: (ظل آل حمد متحملين وحدهم عبء الثورة في تلك المنطقة زهاء عشرين يوماً، ولكن الفرج جاءهم على اثر معركة الرارنجية حينما اخذ الكثير من الشيوخ ينضمون الى الثورة. وكان اول شيخ ينهض لنصرتهم هو صلال الفاضل الملقب بالموح، وهو من شيوخ عفك وابن اخت الحاج مخيف، فقد جمع زملاءه شيوخ عفك.... الخ) إستنتج انه طالما آل حمد ثائرون وان الشيخ صلال هو اول من ناصرهم بعد معركة الرارنجية اذن فالمعلومة هذه صالحة تماماً للتوظيف القصصي التاريخي الامين! لم يدقق بعد هذا في شيء وفي كل الكتب التي ذكرها، فهذه المعلومة ذكرت اصلاً في ـ حقائق ـ فريق مزهر آل فرعون باعتبارها مصدراً رجع اليه الدكتور علي الوردي في ـ لمحاته ـ وقد اثبت الدكتور الوردي في الهامش انه رجع فيها الى ـ حقائق ـ مزهر الفرعون (هامش ١٥ ص٢٦٤) فلو دقق الركابي جيداً لاكتشف على الاقل ان الشيخ صلال وهو كما يثبت نص «الدكتور الوردي» ابن اخت الحاج مخيف، وحاج مخيف هذا من شيوخ الدغارة، صلال هذا من شيوخ حوالي الدغارة ايضاً وليس عفك، وانه لم يثر بنفسه في عفك بل حرض رؤساء سلف عفك على الثورة لا غير، وان آل حمد جماعة الشيخ سعدون الرسن من اهالي الدغارة.

لو دقق الركابي في مصادره جيدا حسب ما يدعي لاكتشف هذه الحقائق في ـ الحقائق الناصعة ـ لفريق المزهر الفرعون لكنه لم يذكر الحقيقة في انه لم ير اطلاقاً في معلومته الخاطئة اكثر من لمحات «الدكتور الوردي» الذي تبدو كتابته في الموضع الذي نتحدث عنه غير واضحة تماماً (اللمحات جزء خامس ص ٢٦٤).

الان احاول ان ابني للركابي المعلومات التاريخية بتفصيل اكثر يبصره بالذي فاته وغاب عن قراءته المستفيظة!!

أ ـ ثورة العشرين في ١٣ شوال ١٣٣٨ في ١٩٢٠/٦/٣٠

ب ـ معركة الرارنجية في ٧ ذي القعدة ١٣٣٨ في ١٩٢٠/٧/٢٤ .

جـ ـ آل حمد جماعة الشيخ سعدون الرسن، والشيخ صلال هذا لم يثر بنفسه او يقود ثورة في عفك بل هو حرض رؤساء سلف عفك على الثورة وذهب الى بيته ليسمع في الليل ان رؤساء عفك قد ثاروا فعلاً واستولوا على سراي عفك ولكنهم وجدوا ان الكابتن ـ ويب ـ المعتصم بالسراي اصلاً والفاقد لسلطته عملياً على عفك وما حواليه منذ فترة، وجدوا هذا الكابتن قد هرب الى الديوانية، حدث كل هذا بعد بدء ثورة العشرين بعشرين يوماً اي في ٣ ذي القعدة ١٣٣٨ في ١٩٢٠/٧/٢٠ اي قبل معركة الرارنجية باربعة ايام تماماً.

نفهم كل هذه المعلومات من جواب الشيخ صلال الفاضل نفسه الى فريق المزهر آل فرعون في كتاب ـ الحقائق الناصعة ـ ص ٥٦٤ حيث يقول: (اما عشائر عفك والبدير، فكانوا يقولون بانه مادام الحاج محيف منفياً خارج العراق فهم لا يتمكنون ان يثوروا حتى مضى على الثورة ما يقارب العشرين يوما، وكنت انا في فاتحة مقامة عند ـ البحاحثة ـ فجمعت من هناك رؤساء سلف عفك، وقلت لهم ان الا كرع حاربوا الاعداء وهم الانكليز، ومن العار ان نسكت نحن ويسجل التاريخ علينا هذا السكوت. . . .) الى قوله:

(اما انا فقد رجعت الى اهلي ورفعت علم الحرب والثورة على الانكليز، وجاءنا في الليل خبر من عشائر عفك بانهم احتلوا مدينة عفك، وان الحاكم الكبتن ـ ويب ـ هرب الى الديوانية بصحبته دليله دجبوش القوجي، وان عشائر عفك يريدون ان نبعث اليهم معتمدين منا للفصل بينهم حول الغنائم التي غنموها)

لقد هرب الكابتن ويب اذن قبل اربعة ايام من معركة الرارنجية وفي الحقيقة انه كان فاقداً لسلطته على عفك معتصماً في السراي قبل هذا بفترة ليست قصيرة، يقول فريق مزهر آل فرعون في ـ الحقائق الناصعة ـ ص ٢٥٧ : (اما حاكم عفك ـ الكابتن ويب ـ فانه بقي في قرية عفك معتصماً بمركز الحكومة، ولكن لم يبق لديه أي نفوذ أو سلطة حتى على سكان مركز القضاء، ولما اشتدت الوطأة ذهب متنكراً بحراسة بعض الاذناب الى الديوانية) من هذا نستنتج ان الانكليز لم يكن في وسعهم الحبس في عفك كما جاء في قصة الكاتب.

ولا يفوتني ان انبه القاص الركابي الى انه لو دقق جيداً في كتابة الدكتور علي الوردي بالذات لما توهم في الذي توهم فيه كما أود الاضافة الى ابرازي لهذا الخلل في بناء الحدث التاريخي لقصة ـ حائط البنادق ـ كان ضرورياً في النقد للقصة لكي يكون القاص اكثر دقة مستقبلاً، واضيف الان ان هذه الضرورة النقدية لكشف الخلل والدعوة لاحلال الدقة محله مهمة باتجاه دعم اي خطة ابداع ينويها القاص الركابي لان ثبوت هذا الخلل واكتشاف القراء له يضعف ثقة هؤلاء القراء ببداهة توفر صفة الشمول والاحاطة التامة (الدقة) في عقل القاص بموضوع القصة ككل، وبالتالي يضعف عملية تلقيهم لأدبه، لقد رصد الدكتور محمد يوسف نجم في محمود تيمور عدم قدرته ان يكون اكثر ابداعاً وشمولاً في تصور البيئة المكانية والزمانية لقصته ـ نداء المجهول ـ وعدم دقته التاريخية والجغرافية التي أودت به الى ان يقع في اخطاء تشبه في شكلها ونتائجها الابداعية ما وقع به الركابي في ـ حائطه ـ فمحمود تيمور ايضاً وعلى لسان الراوي يرى طابعاً سورياً على احد الرسائل الى الاستاذ كنعان في حين ان سوريا في ذلك الوقت كانت ولاية عثمانية ولم تستقل عن السلطنة لتصدر طوابع خاصة بها وقد اصدرت هذه الطوابع فعلاً في فترة حكم فيصل القصيرة بالضبط مثل الركابي الذي يجعل الانكليز يسجنون عراقيين في (عفك) بعد القاء القبض عليهما في (الكفل) في حين ان عفك خارجة على السيطرة الانكليزية في الحين المؤشر في قصته (معركة الرارنجية) فيما لاياخذ الركابي بنظر الاعتبار واقع لازمة من لوازم المكان وهي بعد (الكفل) عن (عفك) في ظل شروط افتقاد الامن خلال ثورة العشرين [٣]

ملاحظات حول الكتب التاريخية التي ذكرها الركابي وفي حدود القضايا التي ناقشتها قبل قليل:

١ ـ الكاتب السوفيتي ل. ن. كوتولوف في كتابه ـ ثوره العشرين. . . . ترجمة الدكتور عبد الواحد كرم لايذكر عن ثورة الدغارة عفك معلومات مهمة تفيد قصة ـ الحائط ـ اكثر من قوله ص١٩٤ : (بينما التحقت قبائل الدغارة وعفك بالثورة).

٢ ـ الدكتور عبد الله فياض في ـ الثورة العراقية الكبرى ـ:

أ ـ يشير الى احدى طرق حصول ثوار العشرين على السلاح نقلاً عن الجنرال ـ هالدين ـ البريطاني، فيقول ص٢٩٧ : (ويظهر العرب شجاعة فائقة ويخاطرون بحياتهم ليهجموا على موتانا ليجردوهم من السلاح)

وهنا نتذكر فكرة الكاتب عن تهريب سلاح لثوار الرارنجية!!؟

ب ـ يكبر جهود فريق المزهر الفرعون في ايراد التفصيلات الوافية عن ثورة العشرين.

ج ـ لايذكر عفك اطلاقاً ولايذكر تفصيلات عن معارك الدغارة.

٣ ـ السيد محمد علي كمال الدين في ـ معلومات ومشاهدات في الثورة العراقية الكبرى لسنة ١٩٢٠ ـ لايذكر جبهة الدغارة ـ عفك، اذ انشغل بالنجف والحلة وماحواليها وجبهات اخرى.

٤ ـ السيد عبد الرزاق الحسني في ـ الثورة العراقية الكبرى ـ لايستعمل المصدر المهم ـ الحقائق الناصعة ـ لفريق مزهر الفرعون، عندما يتحدث عن ـ جبهة الدغارة ـ ص ٢١٢ ـ ٢١٥، بل هو لايطرح أي مصدر آخر على نحو يجعل القارئ غير مستعد لاعتماد مايقول، يطرح مصدراً انكليزياً واحداً ص ٢١٢ ليغطي هذا الخلل التوثيقي، فهو والحال هذه مرجع ضعيف.

٥ ـ اما السيد تحسين العسكري في ـ مذكراته عن الثورة العربية الكبرى والثورة العراقية فانه لايذكر عن الموضوع ـ دغارة عفك ـ شيئاً.

حول ما رايناه من تأثر الركابي في ـ حائط البنادق ـ بجزء من عالم الطيب صالح في ـ موسم الهجرة الى الشمال ـ

تسيطر الرؤية البحثية على ذهن الركابي وهو يبرهن خطأ مقارنتي بين تجربة

الراوي في ـ الحائط ـ خلال تقدمه للحجرة وتجربة راوي ـ موسم الهجرة الى الشمال ـ للطيب صالح في الاطار ذاته، فلا ينتبه الى قولي في اخر الهوامش ص ٢٦ (الاقلام ـ المقال) : (وبالطبع تختلف كثير من التفاصيل بين القصة والرواية وهذا طبيعي الا ان الشكل العام واحد وكثير من هذه التفاصيل واحدة) يرد الركابي علي بنقاط مرقمة كلها تستوحي دقتها من دقة الموضوع العلمي متجاهلاً الفرق بين العلم والادب!! هذا مانراه في مفهومه العلمي والضيق للوصية ودقة موقف التردد الانساني ودقة ذات المفتاح واختلاف دلالة لفظة ـ الغبش ـ عنها في ـ الغسق ـ حول قلة الضوء وعبوس الشخصيتين ووحدة المضمون السياسي .

١ ـ الوصية : أزاء ماقلته ان بطل ـ حائط البنادق ـ يبحث عن وصية كما هو حال راوي ـ الموسم ـ يقول الركابي : (ذلك هو العكس تماماً فالابن في ـ حائط البنادق ـ يسخر من فكرة وجود وصية كما جاء على الصفحة ٢٥٧ : ـ انتقلت للطابق السفلي الذي يحتوي على أدوات النجارة المعهودة وانا افكر بهراء فكرة عمي عن الوصية التي تركها ابي هناك ـ) اقول عندما افترضت وجود وصية سعى راوي القصة الى العثور عليها لم تمنعني سخريته هذه التي يستند اليها الركابي لاثبات عدم صحة هذا الافتراض كقرينة لتأثره بعالم الطيب صالح، فقد قال العم ص ٢٥٦ عن اب الراوي انه ترك شيئاً يخص الراوي في طابق الدولاب العلوي، وافترض انه ربما تكون وصية، بعد ذلك فان سخرية الراوي الابن لا تمنع انه في داخله اعتمد وجود وصية ما فكرة واردة لاسيما وان سخرية الراوي من اشياء كثيرة حواليه طوال القصة غير موضوعية تجعل القارئ لايأخذها بنظر الاعتبار في هذا الموضع، كما ان العبارة التي اوردها الركابي والتي يريد اقناعنا بانها دليل سخرية من فكرة الوصية قد جاءت في اعقاب بحث دقيق في الحجرة بدأ لدى فجر اليوم التالي لوصول الراوي لدار اسرته، وهذا يعني ان السخرية بحدتها هذه بنيت على أساس تحقق اولي من عدم وجود الوصية وهذا مارايته في حوار الراوي ـ الام حول نفس الموضوع ص ٢٦٢، فعندما تتحدث الأم عن أحدث هوس للاب (المواد الغريبة) يهرع الراوي الى الغرفة مجدداً رحلة البحث فالكشف عن غلاف القذيفة . . . هذه هي الوصية التي اكد أبو الراوي لابنه باستمرار انها وأشياء مهمة اخرى ارثه الوحيد له، ان الركابي يضطرني الى القول : ان مفهوم الوصية لديه ضيق يؤكد من جديد تدني رؤ يته للاشياء وللوازمها اذ يدهشني انه لايفرق بين مايمكن ان تعنيه الوصية من قبل رجل امي وما تعنيه على صعيد رجل متعلم، ان راوي القصة حينئذ ضيق افق الرؤ ية لما حواليه [٤]

٢ ـ تردد الراوي بين ـ الموسم ـ و ـ الحائط ـ :

اما عن قولي ان التردد امام الحجرة سمة لبطلي ـ الموسم ـ و ـ الحائط ـ فالركابي يقول ان الراوي في ـ الحائط ـ يدخل الحجرة دون لحظة تردد، فهو لا يشبه بطل ـ الموسم ـ المتردد. فاقول :

أ ـ ان الراوي لم يدخل الحجرة ساعة وصوله للدار، بل دخلها فجر اليوم التالي ومن دون علم الاسرة، وفي هذا تردد كما ارى اذ لم يدخلها فوراً رغم وجود الحافز في ذهنه (الوصية) أو على الاقل رؤ ية مكان عزيز عليه .

ب ـ ان دخول الراوي للحجرة تم بعد استبدال ملابسه المدينية بملابس الريف (ملابس الاب) وهذا معناه اشارة رمزية لخوف الراوي اي تردده من اللقاء بالاب [عبر لازمته المهمة (الحجرة وما فيها)] بالطارىء المديني (الملابس) .

جـ ـ الراوي يترك الباب مفتوحاً وراءه، وهذا آية على خوف أي تردد، ولا يخلخل ما اراه هنا من حاجة الراوي الى الضوء .

د ـ ان قول الركابي ان الراوي يعرف محتويات الحجرة تماماً مما يوحي بوجوب عدم تردده، منقوض بقول الراوي ص ٢٥٦ : (لكن ركبتي اصطدمت بالمنضدة الواطئة التي كانت قد غابت عن ذهني، فتحسست سطحها كالاعمى، وكدت اقلب الفانوس الذي لم يغادر موضعه القديم) .

ومن الطبيعي ان القسر الذي كان ينزله الاب بابنه الراوي خلال مساعدته له في الحجرة من شأنه ان يؤدي الى عدم المعرفة الكاملة بمحتويات الحجرة، لان القسر يفقد الانسان امكانية القدرة والمبادرة الكاملة، وقد كان وصف الركابي للراوي بالاعمى عند دخوله الحجرة سلبياً جداً .

٣ ـ دقة ذات المفتاح :

يرى الركابي ان ملاحظتي ان للحجرتين مفتاحاً امر طبيعي لانه لا توجد ابواب دون مفاتيح، اقول : كان يجب الا يغيب عنه ان ما قصدته هو ان الحجرتين مقفلتان، وفي هذا يوجد تشابه واضح يضطر معه بطلا ـ الموسم ـ و ـ الحائط ـ الى استعمال المفتاح او ابرازه في الحدث القصصي، كما ان البابين تنفتحان دون مشقة .

٤ ـ قلة الضوء : مداعبة الركابي هنا حول الفرق بين ـ الغبش ـ و ـ الغسق ـ طريفة جدا، والحق ان اختلاف دلالة اللفظتين لم يخطر في بالي ولم أرده، بل اردت قلة الضوء بالذات، وهذه لازمة للغبش في ـ الحائط ـ وغروب الشمس في ـ الموسم ـ وقد تبع ذلك وجود عملي لقلة الضوء، وشعور عملي بوجود هذا الواقع في العملين وقت اقتحام الحجرة، الا ان الركابي وقد ازعجته هذه الدلالة راح يحاول لفلفة هذه الدلالة باستاذية الفروق اللفظية وبتاكيده روح المشاكسة لدينا .

٥ ـ عبوس بطلي ـ الموسم ـ و ـ الحائط ـ :

وجه ـ مصطفى سعيد ـ العابس والمتخيل في المرآة في ـ الموسم ـ يعادله عبوس وجه ابي الراوي في ـ الحائط ـ والمعبر عنه بالنظرة الغابرة، وهو عبوس اكده الركابي باشكال مختلفة طوال القصة خلال اللقاءات بين الراوي وابيه .

٦ ـ وحدة المضمون السياسي :

ان اعتماد دقة البحث العلمي في غير موضعها جعلت الركابي يتسرع فينكر تشابه المضمون السياسي بين ـ الموسم ـ و ـ الحائط ـ ويشكل إنكاره عبر سؤال يتوهم انني لا اكتشف انطواءه على اللف والدوران، فهو يسأل : هل يتشابه مضمون هذه الكتابات السياسي مع البنادق المعلقة على الحائط في القصة؟ [٥]

فمن الطبيعي ان اقل الناس وعياً أو اذكاهم سيرد بالقول : لا . . . اذ كيف يتشابه المضمون السياسي مع بنادق معلقة؟ وبعد ذلك يورد رايي ويورد شواهد دامغة من ـ الموسم ـ على تشابه المضمون السياسي مع مضمون قصته ثم ينتهي الى انكار التشابه متوكئاً على ظلالة سؤاله اعلاه!!

اقول الان؛ ان الحرب امتداد للسياسة، وكذلك التقدم باتجاه الحرب، ولكي نحذر من دقة في غير موضعها أقول وكذلك التقدم باتجاه لوازم الحرب، وهي سعي ابي الراوي لاختراع السلاح لكي لا يعتمد الجيش العراقي على أهواء السياسيين الاجانب الذين قد يعمدون بالقرار السياسي الى حجب الاسلحة عن الجيش العراقي، ان هذا التقدم اذن كما هو واضح لا يمكن ان يكون من دون وعي سياسي لابي الراوي، ام ياترى ان الركابي يريد حجب هذا الوعي عن شخصية مهمة في قصته؟ لا اظن ذلك بل أظن انه مطب جديد وقع فيه

وسيتنبه له بعد قراءة الرد هذا .

٧ - نماذج من - الموسم - و - الحائط - لدعم التشابه المقصود .

في - الموسم - ص ١٣٦ : (ادرت المفتاح في الباب فانفتح دون مشقة . استقبلتني رطوبة من الداخل ورائحة مثل ذكرى قديمة .

انني اعرف هذه الرائحة . رائحة الصندل والند . وتحسست الطريق باطراف اصابعي على الحيطان . اصطدمت بزجاج نافذة . فتحت مصاريع الزجاج وفتحت مصاريع الخشب ، فتحت نافذة واخرى وثالثة . ولكن لم يدخل من الخارج سوى مزيد من الظلام . اوقدت ثقاباً . وقع الضوء على عيني كوقع الانفجار . وخرج من الظلام وجه عابس زاماً شفتيه اعرفه ولكنني لم اعد اذكره) .

ص ١٣٦ - ١٣٧ : (ونظرت حولي فاذا مصباح قديم على المنضدة اكاد المسه بيدي . هززته فاذا فيه زيت ، ياللعجب . اوقدت المصباح فتباعدت الظلال) .

في - الحائط - ص ٢٥٦ : (استللت المفتاح من تحت الوسادة واحتذيت خفي الجلديين ، وعلى ضوء الغبش الرمادي الذي لم يستطع ان يجسد معالم البيت بوضوح اتخذت طريقي نحو الحجرة تاركاً الباب ورائي مفتوحاً ليتسنى لي تلمس موطىء قدمي لكن ركبتي اصطدمت بالمنضدة الواطئة التي كانت قد غابت عن ذهني ، فتحسست سطحها كالاعمى . وكدت اقلب الفانوس الذي لم يغادر موضعه القديم . ووقعت على علبة ثقاب فاشعلت الفانوس ، واندلق ضوء برتقالي كئيب اظهر ابي على الحائط المقابل بخيوط كمه الثلاثة وهو يحدجني بنظراته الغابرة) .

قرائن تشابه جديدة بين - الموسم - و - الحائط - عبر النصوص اعلاه .

١ - الرائحة مثل ذكرى قديمة في - الموسم - تعادلها الرائحة القديمة التي شمها راوي - الحائط - في الاقتحام الثاني للحجرة آخر القصة ص ٢٦٣ : (وشممت اصابعي التي ادخلتها في جوف الكيس متلمساً بها تلك المادة الناعمة . وعلى الفور ادركت كل شيء . فتلك الرائحة الحادة المرادفة لسنوات طفولتي لن يخطئها انفي بالتاكيد) .

٢ - تحسس بطل - الموسم - لطريقه باطراف اصابعه على الحيطان واصطدامه بزجاج النافذة يعادله في - الحائط - تلمس الراوي موطىء قدمه عند دخوله الحجرة واصطدامه بالمنضدة ، وتحسسه سطحها كالاعمى .

٣ - (اوقدت ثقاباً) في - الموسم - تعادلها (وقعت على علبة ثقاب) في - الحائط - و (اوقدت المصباح) في - الموسم - ص ١٣٧ يعادلها (فأشعلت الفانوس) في - الحائط -

٤ - ازيد هنا فاقول ان غريم الراوي في - الموسم - هو مصطفى سعيد ، بينما في - الحائط - نجد ان غريم الراوي هو ابوه ، ففكرة الغريم او المنافس واردة في العملين وعلى صعيد الشخصيتين الرئيسيتين ، ولا اعتقد ان الركابي سيضطرني الى اعطائه ادلة التنافس بين الراوي وابيه .

نص ادبي ام بحث علمي؟!

١ - يلاحظ في رد الركابي انه يتعامل مع النص الادبي وكأنه بحث علمي نقول هذا مجدداً ، فهذا ما رايته في بعض الجزء الخامس من رده حيث انه يضع في الرقم واحد معادلات توصله الى تحديد عمر اب راوي - حائط البنادق - على نحو دقيق تقريباً متوهماً بما وظفت انا الرقم ٧٣ سنة في كتابتي حيث انني في الحقيقة اردت اظهار مجرد مبالغة وقع فيها الركابي ، هذه المبالغة التي تكشفت في الرد سبباً يوهم أي قارىء منشأها عدم جودة صياغات الركابي لتراكيبه اللغوية بحيث يبتعد عن الصناعة المعقدة التي تؤشر دائماً كعيب في الابداع وغير الابداع .

تفصيل اوفى حول هذه القضية في رد الركابي : جاء في رده انه سيكشف تخبطي المتعمد الذي اذهله ! ! والذي يتعلق برأيي حول صعوبة استيعاب البناء الزمني لقصة - حائط البنادق - وهو يرى انه كان يجب علي ان اقرأ قصته ص ٢٦١ بامعان قبل طرح هذا الراي العجيب ، وهنا يورد الركابي النص الذي يبرهن على ان اب الراوي انظم للجيش قبيل ثورة مايس ١٩٤١ على خلاف قولي انه انظم للجيش اول تأسيسه اي في عام ١٩٢١ . الان لنعد الى هذا النص الذي استشهد به الركابي لنحسم هذا الالتباس ، ونرى على من تقع المسؤولية فيه ، النص يقع في ص ٢٦٠ - ٢٦١ وليس في ص ٢٦١ كما ورد في السرد وهذا هو: (فهذه الـ - لي انفليد - كانت مع جدي يوم دخل ضمن قوات - بكر صدقي - بغداد . وهذه الشريفية - ذات الخشب القليل هي اول بندقية امتلكها ابي . وقد رافقته خلال ذينك الشهرين اللذين استغرقتهما - ثورة مايس -) .

عبر هذا النص يستند الركابي الى ان والد الراوي انظم للجيش قبيل ثورة مايس ١٩٤١ ، والحقيقة انه يجد البرهان المطلوب على نحو ادق كما يتوهم منذ قوله :

- وهذه (الشريفية) ذات الخشب القليل هي اول بندقية امتلكها ابي وقد رافقته . . . الخ) وواضح ان الركابي يجد في لفظة - اول بندقية - ومعنى المرافقة للبندقية والاب خلال ثورة مايس دليلين حاسمين في رايه على ان الاب انظم للجيش قبيل مايس ١٩٤١ ، بينما اقول انا انه لا اولية البندقية ولا مرافقتها بدليلين حاسمين وموحيين بمعنى ان الاب انظم للجيش قبل ثورة مايس ١٩٤١ ، فالاب عبر خدمته في الجيش منذ تأسيسه كما افترضت يمكن ان يكون قد امتلك - الشريفية - كاول بندقية على عتبة خوض الجيش العراقي حرباً محتملة في مايس ١٩٤١ مع الانكليز ، كما ان رفقة بندقية - الشريفية - للاب خلال ثورة مايس ١٩٤١ ليس دليلاً حاسماً هو الاخر على انه انظم قبيل الثورة هذه للجيش .

ان اللبس الذي يسعى الركابي (في رده) الى نفيه في هذه الفقرة موجود في حدود ما إفترض ان تؤديه هذه الفقرة من دلالة المعنى ، وقد تعزز هذا اللبس في مواضع اخرى كما سنوضح اكثر .

كما ان لفظة - امتلك - التي تتفق في معناها مع سعي ابي الراوي للحوزة الكاملة للبنادق لا تتفق اطلاقاً مع معنى لفظة - تسلح - مثلا ، فلو قال الركابي : (وهذه - الشريفية - ذات الخشب القليل هي اول بندقية تسلح بها ابي . . . الخ)

لقلنا ان الحق معه ، فالدليل الحاسم الذي لا ابهام او تعمية فيه موجود حينئذ بلفظة قاطعة كـ يتسلح ـ أو نحوها[٦] ومع ذلك . فلنأخذ النص السابق على نحو أكمل ، لا كما يطرحه الركابي في رده لنتوصل الى امور مهمة تضيء لنا بعض حقائق لغة الكاتب في قصته مما له علاقة بقضية ـ البناء الزمني ـ المختلف حولها الان .

في ص ٢٦٠ ـ ٢٦١ يقول الراوي :

(كالمأخوذ عدت استعرض البنادق وصوت ابي يتردد في سمعي وهو يحدثني عنها واحدة اثر اخرى : فهذه الـ ـ لي انفليد ـ كانت مع جدي يوم دخل ضمن قوات ـ بكر صدقي ـ بغداد . وهذه ـ الشريفية ذات الخشب القليل هي اول بندقية امتلكها ابي . وقد رافقته خلال ذينك الشهرين اللذين استغرقتها ـ ثورة مايس ـ) .

ان القارىء المتمعن ـ على راي الركابي ـ عندما يقرأ هذه الفقرة بكليتها ، اي بحروفها ونقاطها وفواصلها يجب ان يفهم ان الراوي ينقل صوت ابيه بعد النقطتين الشارحتين ، اي ان الجد بعد هاتين النقطتين هو جد ابي الراوي .

وبما ان الركابي لا يستعمل الاقواس من اجل ضبط اكبر في بناء اللغة فان لفظة ـ أبي ـ بعد لفظة ـ الشريفية ـ و ـ ابي ـ الاخرى بعد لفظة ـ البرنو ـ في قول الراوي : (وهذه الـ ـ برنو ـ كانت اخر بندقية حازها ابي على صنف مماثل لها اذ انه احيل على التقاعد بعد اشهر من سيطرة وحدات لواء المشاة العشرين على بغداد .) ص ٢٦١ .

هاتان اللفظتان ـ ابي ـ تقعان حسب الترقيم ضمن صوت اب الراوي للراوي وهو يحدثه بعد النقطتين الشارحتين ، فهما والحال هذه ترمزان لجد الراوي (ابو ابي الراوي) فالمتقاعد إذن هو هذا وليس اب الراوي كما يوضح الركابي في رده ، ان ايضاح الركابي لنصه لا ينفي ضعف البناء اللغوي للعلاقات داخله .

وقد يعترض الركابي بان المعلومة التاريخية ـ وكان الوصي ـ تقطع هذا الافتراض بين ـ اب ـ الاولى والثانية مما يترتب عليه ان ـ اب ـ الثانية على الاقل تدل على ـ اب ـ الراوي ، وبالتالي على معنى تقاعده هو بالذات ، ان هذا الاعتراض مردود لسببين الاول عدم دقة ترقيم الركابي والثاني انسياقه لتوظيف معلومات تاريخية من دون وعي فني بضرورتها لدعم مضمون القصة ، بمجرد زيادة بعد افتتان الامر الذي يفرض على القارىء عدم قطع الصوت . وما توصلت اليه الان عبر تدقيق صياغة لغة الركابي ينسف تماما ما ذهب اليه اصلاً من ان لفظة ـ ابي ـ الاولى في النص :

(وهذه ـ الشريفية ـ ذات الخشب القليل هي اول بندقية امتلكها ابي) تدل على اب الراوي الذي تقاعد فيما بعد ، بعيد ثورة مايس ١٩٤١!!

والان يستطيع ان يفهم الركابي لماذا ذهبت الى ان اب الراوي استمر في الجيش العراقي الى ما بعد حرب الجولان ١٩٧٣ .

وفي نص اخر لا يستعمل الركابي نقطتين شارحتين فتكون لفظتا ـ جده وابوه ـ معميتين في هذا النص ص ٢٥٨ : (ومررت ببضع بنادق لاقف عند واحدة من صنف ـ الموزر ـ ذكرتني بتلك الرحلة الاسطورية التي كان ابي يحدثني عنها بادق تفاصيلها ـ كأنه شارك فيها! ـ والتي غامر فيها جده وابوه فاتحها . . . . الخ) .

الركابي يريد ـ جد الاب وابو الاب ـ بينما القارىء يمكن ان يذهب في واحد من مذاهب ثنائية مختلفة ، اذ يمكن للقارىء ان يفترض ان الجد هو جد الراوي وان الاب هو ابو الراوي ، كما يمكن له ان يفهم ان المقصودين بهذه العبارة هما جد الاب وابو الراوي ، وهكذا ، وهذه هي حال صياغة الركابي في ص ٢٦١ ـ ابي وجدي وابوه ـ ان هذا البناء في اللغة ضعيف بمقدار ما يتعب القارىء ويوهمه ويعتم عليه حقيقة العلاقات الداخلية بين الشخصيات القصصية ، عيوب كثيرة في اللغة والترقيم وفي غيرها؟[٧]

في ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤ يقرن الركابي بين صوت الرجل الكهل المشروخ الذي بدأ حياته العسكرية متطوعاً في فوج ـ موسى الكاظم ـ وبين صوت ابي الراوي وفي هذا ايحاء وايهام اولي للقارىء ان ابا الراوي مثل هذا في فترة الخدمة في الجيش العراقي .

٢ ـ ان ما ورد في الرد في شأن اشتراك اب الراوي في مساعدة ثوار الرارنجية (تهريب السلاح) فجوابي عليه هو ما سلف من عدم دقة وفاء صياغة لغة الركابي ، الا انني في هذه النقطة اود تنبيه الركابي الى انه ولا مصدر واحد من المصادر أو المراجع التي عددها في رده يذكر فكرة تهريب السلاح لثوار الرارنجية ، فهذه الفكرة اسطورية مثل رحلة الاجداد في ص ٢٥٨ وهي فكرة مضحكة جداً لانها تشطح بخيال القارىء بعيداً بعيداً جداً عن الرارنجية كمعركة ، يفهم القارىء ان هناك خطوطاً قتالية منظمة .

ان فكرة تهريب السلاح لثوار الرارنجية لا تتفق ابداً مع الواقع الميداني لحركة ثوار وثورة العشرين والذي يبدو ان الركابي لم يره وهو يقرأ بشكل مستفيض ستة مراجع عن ثورة العشرين[٨]

ان الملاحظة التي نقلها الدكتور عبد الله فياض عن الجنرال هالدين في خصوص استبسال العرب (ثوار العشرين) في الحصول على السلاح من ترسانة العدو الانكليزي نفسه (جنوده) تضيء لنا كيفية حصول ثوار العشرين على اسلحتهم في ثورة العشرين[٩]

في ختام هذا الرد لا اريد ان أؤكد ان مقال ـ التجوال ـ في قصص تحت غيب النار ينطوي على سعة نقدية واضحة ، سعة يراها كل قارىء بصير .

لقد تركز جهدي فيه عبر وضع مقاييس نقدية عامة وخاصة على ضوئها درست نص الركابي وغيره ، وعبر رؤية جادة الى ادب الحرب ، وما كنت لأرد على الركابي لولا أن رده لم يكن موضوعياً . . .

ملحق : الكتب التالية عن ـ ثورة العشرين ـ استخدمت في هذا الرد :

١ ـ الثورة العراقية الكبرى ـ دكتور عبد الله فياض ، مطبعة دار السلام/ بغداد ـ ٩٧٥

٢ ـ الثورة العراقية الكبرى ـ عبد الرزاق الحسني / مطبعة دار الكتب/ صيدا ١٩٧٢، ط ٥

٣ ـ لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، الجزء ٥ ـ دكتور علي الوردي، مطبعة المعارف/ بغداد ١٩٧٧.

٤ ـ ثورة العشرين الوطنية التحررية في العراق ـ ل. ن. كوتولوف، ترجمة: دكتور عبد الواحد كرم/ بغداد ١٩٧١.

٥ ـ معلومات ومشاهدات في الثورة العراقية الكبرى لسنة ١٩٢٠ ـ السيد محمد علي كمال الدين مطبعة التضامن/ بغداد ١٩٧١.

٦ ـ الحقائق الناصعة في الثورة العراقية سنة ١٩٢٠ ـ فريق المزهر آل فرعون/ مطبعة النجاح/ بغداد ١٩٥٢.

٧ ـ مذكراتي عن الثورة العربية الكبرى والثورة العراقية ـ تحسين العسكري، مطبعتا العهد ١٩٣٦ ثم الغري ١٩٣٨، الجزئين على التوالي.

الهوامش: ـ

(١) الملاحظة لمحمد الماغوط خلال حديث لملحق ـ العلم ـ المغربية في ٢٤/ ٧/ ١٩٨١ ونقلتها في رسالتي الثقافية لـ ـ الطليعة الادبية ـ عدد ١٠/ ١٩٨١.

(٢) سنرى لاحقاً ان هذه الدقة واحترام التفاصيل والواقع ضرورية لعملية الابداع. في الهامش (٣).

(٣) «فن القصة» ـ الدكتور محمد يوسف نجم، الطبعة السادسة دار الثقافة بيروت ١٩٧٤.

تنظر صفحتا ٦٨ ـ ٦٩ حيث يقول المؤلف حول محمود تيمور (وقد أخطأ الكاتب في تصور البيئة المكانية والزمانية للقصة، وتردى في بعض الاخطاء التاريخية والجغرافية فهو يقول على لسان الراوية، انه راى على احد الرسائل الواردة الى الاستاذ كنعان طابعا سورياً، في حين ان سوريا في ذلك الوقت كانت ولاية عثمانية، ولم تستقل عن السلطنة وتصدر طوابع خاصة بها الا في فترة حكم فيصل القصيرة).

(٤) يشير السيد صالح السيد هويدي الى فكرة الوصية عند عرضه لقصة ـ حائط البنادق ـ في مقالة نشرت له في جريدة الثورة بعنوان ـ اثر الحرب في شخوص عبد الخالق الركابي ـ تاريخ ٢٧/ ١٢/ ١٩٨٢ ص ٥.

(٥) جاء في الجزء الرابع من رد الكاتب انني الهمت نقطة انطلقت منها بتسطير اتهاماتي له وهي انه جعل البنادق معلقة على حائط في حجرة. اقول ليس هذا صحيحا ويبدو ان الكاتب من فرط تسرعه في الرد تخيل هذه النقطة. ولكن يحضرني الان القول: هل دقق الركابي فعلاً في هذه النقطة، فمن المعروف ان البنادق تعلق على مشاجب خشب، وليس على الحيطان خوفاً من الرطوبة المضادة لخشب وحديد البنادق، وهذا طقس معروف عند العرب والامم الاخرى، وعلى الاقل فان من يعلق البنادق على الحائط لا يمكن ان يكون مدركاً لطبيعة مادتها في حين جهد الركابي في اقناع قرائه بان اب الراوي متضلع في البنادق، كل ما في الامر ان الركابي وهو يصنع قصته هذه لم يدققها على نحو شامل، فهل هذه تهمة نقدية خطيرة؟

(٦) وارجو الا يتوهم الركابي هنا فيظن انني صرت الان اتطلب منه دقة دلالة اللفظة على نحو علمي، انني هنا اتطلب عدم الغموض فالاديب يستطيع الاتيان باللفظة الموحية المبدعة في بنية واضحة لا لبس فيها في حين يبتعد عن تصلب اللغة العلمية.

(٧) في ملاحظاته عن قصة ـ استراحة المحارب ـ لعبد الخالق الركابي يرى القاص علي خيون ان الركابي لا يعنى بالترقيم في لغته ويعد هذا خللاً دون ان يصرح بذلك. مجلة الاقلام عدد ١٠/ ١٩٨٢ ص ١٠٣ ـ ١٠٤، راي ص ١٠٤.

(٨) ويبدو ان الركابي هنا مغرم بالاساطير التاريخية غرامه باساطير الاغريق الذين بدأ بهم رده.

(٩) اشرت الى هذه الملاحظة عند استعراضي الكتب التي ذكرها الركابي باعتبارها مصادره في ثورة العشرين وبالذات في كتاب ـ الثورة العراقية الكبرى ـ لعبد الله فياض.